الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية
وزارة التعليم العالي والبحث العلمي

جامعة العقيد الحاج لخضر – باتنة-

كلية الآداب واللغات
قسم الأدب واللغة العربية

الحوارية في الرواية الجزائرية

(الغيث) لـ: "محمد ساري"
(مرايا متشظية) لـ: "عبد الملك مرتاض"
(دم الغزل) لـ: "مرزاق بقطاش"

نماذج

مذكرة مكملة لنيل شهادة الماجستير في الأدب العربي الحديث

إعداد الطالبة:
إيمان مليكي

إشراف الأستاذ الدكتور:
عبد الله العشي

لجنــة المناقشــة

الاسم واللقب	الرتبة	الجامعة الأصلية	الصفة
أ.د. علي خذري	أستاذ التعليم العالي	جامعة العقيد الحاج لخضر -باتنة-	رئيسا
أ.د. عبد الله العشي	أستاذ التعليم العالي	جامعة العقيد الحاج لخضر -باتنة-	مشرفا ومقررا
أ.د. يوسف الأطرش	أستاذ التعليم العالي	جامعة عباس لغرور -خنشلة-	ممتحنا
أ.د. محمد حجازي	أستاذ التعليم العالي	جامعة العقيد الحاج لخضر -باتنة-	ممتحنا

السنة الجامعية 2012م /2013م

مقدمــــــــــة

الرواية هي الجنس الأدبي الأكثر انفتاحا على الخطابات الأخرى ، بحيث تستحضرها و تتفاعل معها و تنسجم و إياها لتشكل في النهاية حواريتها الكبرى .

يسمح هذا التنوع للنصوص في الرواية و إفادتها من جميع الأجناس المجاورة لها القديمة و الحديثة بتحقيقها للشمولية ، من خلال جعلها في موضع حوار و صراع دائمين ، و يبقى دور الكاتب هو تنضيد اللغات الحاضرة في متنه الروائي . فلا تكون لغته و رؤيته إلا واحدة من بين كل تلك الرؤى داخل الكتابة الروائية ؛ أي أنه لا وجود لهيمنة الكاتب بلغته و رؤاه على باقي اللغات و الرؤى داخل المتخيل السردي ، و التي يمثلها وعي الشخصيات بذاتها و بالعالم من حولها ، و ندرك هذا من خلال لغتها الخاصة ، و تنوع أساليب خطابها . و هذا ما يسهم في تعدد اللسان و الصوت داخل الرواية ، و عرض الحقيقة الواحدة من منظورات و أساليب متعددة و مختلفة بحيث تلبي جميع أذواق القراء ؛ من حيث أن المتلقي لها يجد ضمن هذا التعدد ما يلبي ميولاته ، و هذا ما يحقق الوعي الشمولي بالواقع .

و لأن العمل الروائي هو أقرب منحى للوصول إلى المرجع الواقعي لرصده و للأخذ منه ، و دمج تصوراته ضمن التخيلات السردية بشكل فني ، فإننا نلمس تكيف الرواية مع المجتمع و حياة الأفراد ، بخاصة من خلال حضور سجلات الكلام المتعددة التي تبرز الفوارق الاجتماعية من خلال اللغة ، إذ لكل طبقة اجتماعية طريقتها الخاصة في التعبير ، كما أن لها معجمها و نبرتها الخاصين ، و أن المتكلم في الرواية له القدرة على تغيير لغته وفق المقام الذي يوضع فيه .

كما نلمح هذا التكيف من خلال تضمنها للعديد من اللهجات الاجتماعية و إدراجها من أجل بنائها الفني عبر طرق متعددة كالتهجين و الأسلبة و الحوار .

مقدمـــــــــة

ما يخلق بنية الروايـــــة الحواريـــــــة هو قدرتـــــــــها ـ الرواية ـ على الجمع و التنسيق ، و التفاعل ، و من ثم التلاحم بين الخطابات ، وأيضا تعدد الأساليب ، الرؤى ، و التعبير عن الواقع بفنية ؛ بحيث تصبح لغة الكاتب واحدة من بين لغات شخصياتها ، و كذلك اعتمادها طرقا مختلفة للقول بالخطاب .

هذا ما جعل " ميخائيل باختين " يعلي من شأنها على حساب نظيرتها المونولوجية ، على أساس أن الكون بأكمله قائم على الحوار .

و الرواية هي المجال الرحب لتجسيد هذا الحوار ؛ بإحالتها على أفكار معينة تستقيها من الواقع ، فتجعلها تتجدد و تولد مرة أخرى مع أشكال الوعي المتعددة داخل المجتمع الروائي ، و التي تكتسب أهميتها و جماليتها من الاختلاف الذي لا تعني به التنافر، بل العامل الأساسي لمحاولة تحقيق الانسجام و التكامل ، و عكس الواقع بجميع مظاهره .

شكل مفهوم " الحوارية " الفيصل بين الرواية التقليدية و الحديثة في الأدب الروسي ، و لأن الظروف ـ الظروف التاريخية بالتحديد ـ تؤدي إلى الظواهر نفسها ، فإننا نلمح أن معظم الروايات الجزائرية اتخذت من حوارية "ميخائيل باختين "مجرى للكتابة بخاصة منذ زمن الاستقلال ، حيث راح الروائيون يستمدون من حساسيات هذا الواقع الجديد أفكارهم بالاعتماد على أحداث ماضيهم .

لذلك سنحاول مقاربة مجموعة من الروايات الجزائرية المكتوبة باللغة العربية ، و التي هي :

(مرايا متشظية) لـ " عبد الملك مرتاض " نشرت سنة (2000 م).

(الغيث) لـ "محمد ساري " ، نشرت في شهر فيفري سنة (2007م).

(دم الغزال) لـ " مرزاق بقطاش " ، نشرت في شهر أكتوبر سنة (2007م).

و هذا لاستنطاق الحوارية و الكشف عن تجلياتها بين ثغرات النص في هذا المتخيل السردي الجزائري المكتوب باللغة العربية ، لذا آثرنا إعطاء الموضوع عنوان :

الحواريـــــــــة في الروايـــــــــة الجزائريـــــــــة

(الغيث) لـ "محمد ســـــــــــــــــاري "

(مرايا متشظية) لـ " عبد الملك مرتـاض "

(دم الغزال) لـ " مرزاق بقطــــــــاش "

نماذج

سلكنا فيه المنهج السوسيونصي الروائي ، لكونه الأنسب لدراسة هذه الظاهرة التي لا تخلو أيضا من تطبيق المنهج الوصفي التحليلي إذا استدعى الأمر ، بغية الإجابة عن الأسئلة الآتية :

1 ـ ما مدى اشتغال آليات الحوارية في هذه المجموعة الروائية الجزائرية المكتوبة باللغة العربية ؟

2 ـ كيف تتفاعل الخطابات و تتحاور داخل المجموعة الروائية لتخلق الحوارية ؟

3 ـ كيف تتصارع الإيديولوجيات و أنماط الوعي المختلفة لتعبر عن نفسها ؟

4 ـ كيف رسم السارد الشخصيات في الرواية و جعلها تنتمي إلى فئات اجتماعية متباينة لتختلف أساليبها و لغاتها و تعبر عن كينونتها ؟

5 ـ كيف تتعدد الرؤى و الأصوات حول القضايا المطروحة داخل المتن الروائي ؟

6 ـ ما مدى اشتغال مصطلح " صورة اللغة " في المجموعة الروائية ؟

7 ـ ما موقف المجموعة الروائية من المرجع الواقعي و كيف عبرت عنه في ظل الحوارية ؟

إن هذه الأسئلة تعتبر من الدوافع الأساسية التي بثت فينا رغبة جاذبة نحو دراسة الحوارية في هذه المجموعة الروائية ، و التي عملت بالاشتغال المكثف على اللغة ، و من خلال استحضارها للفكر و الجمال الفنيين الأدبيين .

كما دفعتنا أسباب أخرى تتمثل في محاولة الأخذ بمنهج أجنبي و تطبيقه على نصوص عربية جزائرية ، بغية التأكد أن النص السردي بمكوناته الخطابية أخذ طابع العالمية ، و يمكنه استيعاب المنهجية العلمية ، و يمكن استنطاق نصوصه وفق ما يمليه خطابه ؛ أي الاكتفاء بالنظر الأدبي على أنه لغة ذات بناء مستقل له قوانينه و ضوابطه المكتفية بنفسها ، و يمكن أن تدرس دراسة علمية ممنهجة .

فطبيعة الموضوع التي توحي بالانسجام و الوحدة في الوقت الذي تقوم فيه على التعدد ، وكذا المنهج المتبع لمقاربة المجموعة الروائية أسهما في توليد خطة توزعت على ثلاثة فصول تطبيقية ، و خاتمة ، و هذا لكي تتحصن الدراسة و تعي سيرورتها .

حاولنا من خلال المدخل ملامسة أهم مفاهيم الحوارية في الفكر الباختيني فتناولنا مفهوم الإيديولوجيا و الرواية الديالوجية ، و هذا لكي نعي الحمولات الإيديولوجية التي قال بها حين استبعد الحديث عن الإيديولوجيا الخاصة ؛ أي وجه الدراسة النقدية للبحث عن الإيديولوجيا في الرواية بدل تصنيف الرواية في خانة إيديولوجية محددة . و كذلك لكي نفهم اكتناز النص الروائي و غناه بالدلالات العميقة حين ينفتح

على الخطابات الأخرى ، و تعدد الأصوات فيه و استقباله للذاكرة البشرية . و هذا كله في إطار تأسيس علاقات حوارية تمثلها الرواية الديالوجية .

لأهمية الحوارية نجد من النقاد الغربيين من بحث فيها و طورها ؛ لذلك أوردنا عنصر " من حوارية باختين إلى تناص كريستيفا " حتى نرسم أول خطوة خطتها الحوارية نحو الأمام مع "كريستيفا " ، التي تذكر دائما فضل حوارية " باختين " على تناصها .

و لجدية الأمر قام العرب بالترحيب بهذا المصطلح في عالمهم النقدي و السماح له بالاشتغال في عالمهم الروائي لذا أوردنا "مدى استقبال العرب و تلقيهم للحوارية" .

بانتقالنا إلى الفصل الأول الذي وسم بـ "المنظورات الأدبية و الإيديولوجية المتعددة " ، بحثنا في العلاقات الحوارية التي أسستها المجموعة الروائية مع نصوص أخرى ، كما ناقشنا التماثل بين بنية المجتمع الروائي و علاقات الشخصيات في هذا الفضاء الروائي ، فشخصناها من خلال التركيز على الشخصيات المحورية ، و هذا لكي نعاين فرضية أن هناك علاقة تفاعل بين اللغة و الواقع داخل الخطاب الروائي .

كما حاولنا بعد ذلك الحديث عن " طبيعة التشكيل اللغوي " في الفصل الثاني ، لنكشف عن أسرار اللعبة السردية التي لن تنجلي خيوطها عند قارئ هذه المجموعة الروائية إلا بوعي هذه الوسائل الشكلية التي يلحم بها الروائي متوالياته السردية ، من حضور الأصوات داخل الرواية ، و كيفية نقل خطاباتها ، و تباين هذه الأخيرة . ما يضفي على المجموعة الروائية طابعا حواريا متميزا ، تعطي فيه قيمة للتعدد اللغوي داخل النص .

أما الفصل الثالث المعنون بـ " صورة اللغة " حاولنا من خلاله استنطاق انتاجية النص في المجموعة الروائية عبر تشكلات اللغة و تجلياتها ، مما يعطي للتواصل الحواري بعده داخل هذا الخطاب عبر تشخيص الأسلبة و مفهوم المحاكـــــــــاة الساخرة ، و محطات التهجين اللغوي ، و تجسيد الحوارات فيه . فحضور هذه المحاور داخل الخطاب الروائي يوحي بأهمية تداوله و يستدعي قراءة تثبت فرضية أن هناك علاقة تفاعل بين الداخل و الخارج أي تفاعل بين اللغة و الواقع داخل الخطاب السردي .

أما الخاتمة فهي حوصلة ما خلص إليه التحليل ، حاولنا فيها الإجابة عن الأسئلة المطروحة في المقدمة ، و تبيان ما جاءت به الدراسة و ما لم يرد، آملين أن تردها دراسة أخرى تكون مكملة لدراستنا من خلال التوسع أكثر في هذا الموضوع .

استقام لنا البحث بالاعتماد على مجموعة من المراجع تعد أساسية لمثل هذه الدراسة هي :

ـ تودوروف : ميخائيل باختين ـ المبدأ الحواري ، ترجمة فخري صالح .

ـ ميخائيل باختين : شعرية دوستويفسكي ، ترجمة جميل نصيف التكريتي و مراجعة حياة شرارة .

ـ ميخائيل باختين : الخطاب الروائي ، ترجمة محمد برادة .

ـ ميخائيل باختين : الماركسية و فلسفة اللغة ، ترجمة محمد بكري و يمنى العيد .

ـ حميد لحميداني : أسلوبية الرواية ـ مدخل نظري ـ .

ـ نهلة فيصل أحمد : التفاعل النصي التناصية ـ النظرية و المنهج ـ .

إن ذكرنا لهذه المراجع يعد على سبيل التمثيل لا الحصر .

مقدمـــــــــــة

واجهتني غزارة المادة النظرية المتعلقة بالحوارية على حساب نقص الجانب التطبيقي على النصوص الروائية بشكل مفصل ، إضافة إلى اختلافات منهجيـــة مقاربتها للنصوص ، فكل واحدة تتخذ لنصها نوعا من الآليات لمقاربتها تختلف بها عن الأخرى ، فوضعتنا بادئ الأمر وسط شبكة مرور معقدة .

و إذا كان الشكر هو امتنان للجميل فإننا نتقدم بالشكر للأستاذ المشرف "عبد الله العشي " الذي مدّ لنا يد المساعدة و لم يبخل علينا بإرشاداته القيمة .

كما نتقدم بالشكر لقسم الأدب العربي بجامعة العقيد الحاج لخضر بباتنة ، التي منحتنا فرصة مواصلة الدراسة ، و إلى كل أساتذة كلية الآداب و اللغات .

عمّم " ميخائيل باختين " (Mikhail Bakhtin)[1] الحوارية على الكون ككل ، ففي نظره أن الكون بأكمله قائم على الحوار ، و يقصد من ذلك أن كل شيء له حضور أولي من قبل ، و هذا الحضور هو ما يسميه " باختين " بالنماذج الأولية ، أي النموذج الأصل ، و باقي الأشياء هي إعادة خلق لهذا الأصل عن طريق التفاعل معه ، و بهذه الطريقة تنشأ العلاقة الحوارية ، عن طريق محاكاة الآخر إما بالتشابه ، أو التطابق ، أو المفارقة .

فنجد أن للفكرة مثلا ـ في نظر "باختين "ـ تاريخا عريقا ، فهي كالسلسلة الطويلة التي إذا نظرنا إلى الحلقة الواحدة منها و جدناها على علاقة مع باقي الحلقات : إما

---

[1] "ميخائيل باختين" (Mikhail Bakhtin) فيلسوف ولغوي ومنظر أدبي روسي ـ سوفييتي ـ ، ولد في مدينة أريول عام(1895م). درس فقه اللغة (Philology)، وتخرج عام (1918م) ، عمل في سلك التعليم وأسس «حلقة باختين» النقدية عام (1921 م)،اعتقل سنة(1929 م) بسبب ارتباطه بالمسيحية الأرثوذكسية ، ونفي إلى "سيبيرية" مدة ست سنوات. بدأ عام(1936 م) التدريس في كليّة المعلمين في "سارانسك" . ثم أصيب بالتهاب أدّى إلى بتر ساقه اليسرى عام (1938 م). عاد "باختين" بعدها إلى مدينة لينغراد ، وعمل هناك في معهد تاريخ الفن، الذي كان أحد معاقل «الشكلانيين» الروس، ثم عاد إلى "سارانسك" حيث عمل أستاذاً في جامعتها. استقر منذ عام(1969 م) في "كليموفسك" (إحدى ضواحي موسكو) بعد أن تدهورت صحته وراح يكتب في مجلاتها وخاصة "قضايا الأدب" (Voprosy Literatury) و"السياق" (Kontekst). بدأ "باختين" الكتابة والنشر بعد تخرجه من الجامعة مباشرة، فصدرت مقالته الأولى: «الفن والمسؤولية» عام (1919م) ، ثم صدر كتابه الشهير (مشكلات في شعرية دستويِفْسكي) (Problems of Dostojevskys Poetics) في مدينة لينغراد (بطرسبرغ) عام(1929م). ونشر "باختين" بعض مقالاته وثلاثةً من كتبه بأسماء مستعارة: "فولوشينوف" و"ميدفيديف". ودافع عام(1940 م)في المعهد الأدبي التابع لأكاديمية العلوم (السوفييتية) في موسكو عن رسالة دكتوراه عنوانها: "إبداع فرانسوا رابليه والثقافة الهزلية الشعبية في العصور الوسطى وعصر النهضة". وقد صدرت هذه الرسالة في كتاب بعد خمس وعشرين سنة من كتابتها عام(1965م).
توفي "ميخائيل باختين" سنة (1975 م) ، و لم يبدأ العالم بالتعرف إليه إلا بعد خمسين عاماً من التعتيم حوله، ولم يحظ باختين بالشهرة إلا في نهاية حياته بعد إعادة نشر كتابه «مشكلات في شعرية دستويِفْسكي» عام (1973م) ونَشْرْ كتابه (إبداع فرانسوا رابليه و الثقافة الهزلية الشعبية في العصور الوسطى و عصر النهضة) الذي صدر في موسكو عام (1965م)، وترجم إلى الإنكليزية عام 1986 بعنوان (رابليه وعالمه) (Rabelais and His World).
نقلاعن
http://www.arab-ency.com/index.php?module=pnEncyclopedia&func=display_term&id=2006 يوم 08 سبتمبر 2011 ، الساعة 10:35

أنها تطابقها الصفات ، أو تشابهها في بعضها ، أو أنها تفارقها الشبه ؛ لكن رغم هذا تظل في اتصال معها ، و ترد جميعها إليها (إلى الحلقة الأولى) .

هذا يعني أن كل الأفكار هي محاكاة للفكرة الأم ، التي يصعب علينا ـ في نظر باختين ـ في أحيان كثيرة الوصول إليها .

إن الحديث عن حوارية الفكرة هو ما جعل " باختين " يركز اهتمامه عن ماهية الإيديولوجيا ، لفهم المقولة الحوارية ككل ، و المقولة الحوارية داخل النص الروائي بخاصة ؛ لأن الأدب من منظور "باختين " ما هو إلا إعادة انتاج الواقع المعيشي من جديد .

ما يهمنا في هذا الشأن هو حوارية الرواية ، لذلك سنحاول فهم الإيديولوجيا في الفكر الباختيني حتى يتسنى فهم فكرة الحوارية في الرواية .

أولا : الإيديولوجيا في الفكر الباختيني

مفهوم الإيديولوجيا عميق متشعب تضرب جذوره حتى الفلسفة اليونانية و تصل أغصانه إلى عصر النهضة الغربية و العصر الحديث .

هذا ما جعل الباحثين في مجال الدراسات الاجتماعية يقرون بعدم وجود تعريف دقيق له ، شأنه شأن الكثير من المفاهيم في العلوم الانسانية و الاجتماعية .

يقول "عبد الله العروي " في كتابه (مفهوم الإيديولوجيا) بأنه مصطلح مشكّل يجب استعماله بحذر ، بل يتحتم الاستغناء عنه في أكثر من الحالات ؛ لأنه مفهوم غير بريء ، يحمل في طياته اختيارات فكرية يجب الوعي بها لكي لا يتناقض صريح الكلام مع مدلوله الضمني . و هو مفهوم قد يصلح أداة للتحليل السياســـي

، و الاجتماعي ، و التاريخي ؛ لكن بعد عملية فرز و تجريد لكي يبقى كل باحث وفيا لمنهج المادة التي يبحث فيها [1].

أما في الفكر الباختيني فتعرف الإيديولوجيا من خلال الفعل الكلامي الذي يكون نتاجا لاصطدام الفكرة بالفكرة الأخرى ، و هذا ما يسمح بتعدد الأفكار ، و ينتج عنه التطور المستمر للعلامات الاجتماعية عموما ، و الوعي الفردي بخاصة .

و هنا نجد "باختين " يساوي مفهوم العلامة اللغوية مع مفهوم العلامة الإيديولوجية ؛ أي أنه علاوة على أن اللغة أنساق مركبة ، فهي في الوقت نفسه إيديولوجيا ،.باعتبار أن الأخيرة ما هي إلا لغة و ممارسة كلامية للوعي الفردي ، تتصادم في ساحتها أفكار عدة ، تسمح بتطورها المستمر كل حسب وضعياته الاقتصادية و الطبقية للفئات .

يؤكد " باختين " في كتابه (الماركسية و فلسفة اللغة) العلاقة المتينة بين اللغة ، و الايديولوجيا ؛ انطلاقا من أن الوجود الاجتماعي ينجز أشكالا مختلفة للوعي ، و يخضع في أساسه إلى طبيعة الوجود الفعلي للأفراد بوضعياتهم الاقتصادية ، و الاجتماعية . فطبيعة التواصل الإنساني تجعل اللغة تشتغل بوصفها مجموعة من الأدلة المشبعة بنظرات ، و تصورات الفئات ، و الطبقات الاجتماعية ، و تعبيرا عن رؤاهم الفكرية ، و بالتالي تتخلى اللغة عن شفافيتها ، و حيادها لتتشكل و تتلون وفق النزعة الاجتماعية التي توظفها .[2]

---

[1] ينظر عبد الله العروي : مفهوم الإيديولوجيا ، المركز الثقافي العربي ، الدار البيضاء ، بيروت ، ط 5 ، 1993 ، ص :127 .

[2] ينظر عمر عيلان : في مناهج تحليل الخطاب السردي ، منشورات اتحاد الكتاب العرب ، دمشق ، د.ط ، 2008 ، ص : 270 ، 271.

هذا يعني أن اللغة هي أحد التعابير المشخصة للإيديولوجيا ؛ ففي اللغة تتقاطع الحمولات الإيديولوجية للكلمات ، و خلو الكلمة من فحواها الإيديولوجي يعني تجريدها من دلالاتها الرامزة للوعي الفردي داخل المجتمع.

يقول "باختين" : «لا بد من تحليل عميق و جاد للكلمة كدليل مجتمعي ، حتى يمكن فهم اشتغالها كأداة للوعي ، و تستطيع الكلمة بفضل هذا الدور الاستثنائي الذي تؤديه كأداة للوعي أن تشتغل كعنصر أساسي مرافق لكل إبداع إيديولوجي... إن الكلمة تصحب كل فعل إيديولوجي و تعلق عليه»[1].

نفهم أن "باختين " يولي اهتماما كبيرا للغة ، باعتبارها ـ وفق منظوره ـ الكاشف عن الإيديولوجيا ، و تتبدى من خلال الفعل الكلامي الذي يعبر عن الوعي الخاص به .

في إطار اهتمامه باللغة المعبرة عن الإيديولوجيا ، يؤكد أن الكلمة هي أداة للوعي تعبر عن الفعل الإيديولوجي و بخاصة العلاقات الاجتماعية ؛ هذا يعني أنه لكي نفهم البنية الأدبية للرواية ، لا بد من الاعتماد على لغتها التي تستعمل الكلمة كأداة لتجسيد الموقف الاجتماعي.

استطاع "باختين" أن يحدد مفهوم البنية تحديدا دقيقا ، فعن السؤال : ما هي طبيعة البنية الأدبية ؟ (يعني بها بنية الرواية) يجيب : بأن هذه الطبيعة اجتماعية باعتبار أن المظهر اللساني للأدب هو في الوقت نفسه مظهر اجتماعي . و هذه النقطة بالذات يوضحها بشكل دقيق في كتابه (الماركسية و فلسفة اللغة) و خاصة عندما يتحدث عن علاقة الدليل اللغوي بالمدلول الاجتماعي ، يقول : " كل ما هو إيديولوجي يملك مرجعا و يحيلنا على شيء ما له موقع خارج عن

---

[1] ميخائيل باختين : الماركسية و فلسفة اللغة ، تر محمد البكري و يمنى العيد ، دار توبقال للنشر ، الدار البيضاء ، ط1 ، د.ت، ص :29 ، 30.

موقعه ، و بعبارة أخرى ، فكل ما هو إيديولوجي هو في الوقت نفســه بمثابة دليل.[1]

إذن المظهر اللساني هو امتداد للطبيعة الاجتماعية ، و هنا يتفاعل الكل مع بعضه البعض رافضا الانقسام .

بالإضافة إلى هذا يرفض " ميخائيل باختين " قانون السببية ، الذي يقول أن المظهر اللساني هو البنية الفوقية التي تسببها الطبيعة الاجتماعية باعتبارها بنية تحتية . لذا يؤكد بأنه عند مقاربة الرواية لا بد من اعتماد القسط بين ما هو جمالي فني ، و ما هو إيديولوجي ؛ أي أنه لكي يكون تحليل الخطاب سليما صائبا لا بد من دراسة الجانب الإيديولوجي ، و الخصائص الأسلوبية الفنية كليهما معا .

« لذلك فعندما نحلل رواية (باعتبارها تركيبة من الدلائل) فنحن في الوقت نفسه تتعامل مباشرة مع الواقع الاجتماعي والثقافي والإيديولوجي ، ولسنا في حاجة الى أن نقيم علاقة تناظر بين عالم الرواية و الواقع- كما يذهب إليه غولدمان- لأن الرواية هي الواقع أيضا [كما يقول "باختين"] »[2] ، وفي هذا إشارة أولية إلى بعض العناصر التي تخلق الحوارية الروائية ؛ أي إشارة إلى الجانب الإيديولوجي ، و الخصائص الأسلوبية الفنية .

كما رفض "باختين" في موضوع آخر الرأي القائل بوجود هوة عميقة بين النفسية و الإيديولوجيا ، يستحيل عبورها . و هو يرى أن التركيبة الجدلية الحية للنفسي و الإيديولوجي ، و للحياة الداخلية و الخارجية ؛ تتحدد باستمرار في كل حديث أو قول . و يدعم تصوره هذا بالقول أنه بهذه الكيفية تتبادل

---

[1] ينظرالسابق، ص : 48 ، 49.
[2] حميد لحميداني :النقد الروائي و الإيديولوجيا (من سوسيولوجيا الرواية إلى سوسيولوجيا النص الروائي)، ص : 48 ، 49.

النفسية و الإيديولوجية التأثير فيما بينهما ، و التفاعل ضمن السيرورة الوحيدة و الموضوعية في سيرورة العلاقات المجتمعية . بل إن " باختين " يعمق في دراساته اللغوية و النقدية مفهومه هذا عن دور الإيديولوجيات ، حتى ليذهب إلى القول إن الكلمة هي الظاهرة الإيديولوجية . كان يجب أن يستمد منذ مدة من القيمة النموذجية البراهين الكافية لوضع الكلمة موضع الصدارة في دراسة الإيديولوجيات ، ففي الكلمة بالضبط تتجلى الأشكال القاعدية و الأشكال الإيديولوجية العامة على أحسن وجه .[1]

نفهم أن " باختين " لم يستبعد الجانب النفسي ؛ لأن الكلمة تعبر عن الإيديولوجيا في مظهرها الخارجي ، و تعيش صراعات نفسية داخليا ، يتجلى ذلك في كل قول أو حوار ، وهذا ما يضمن لها السيرورة الاجتماعية .

و هذا ما عمل به عند مقاربته الأعمال الروائية لـ "دوستويفسكي" ، حيث اعتنى كثيرا بالجانب النفسي في تحليلاته، بل و جعل الوضعية النفسية في كثير من الأحيان قاعدة انطلاق تساعده على فهم و معالجة الأعمال الروائية و مقاربتها وفق المقولة الحوارية . هنا إشارة أخرى إلى أحد عناصر التحليل في الرواية الحوارية ، و هو الجانب النفسي الذي قال عنه "باختين " أن بنيته تتشكل وفق الواقع المحيط به ، و أن هذا الواقع المعيشي الذي يخلقه يؤثر فيه بقدر ما يتأثر به ، و بالتالي تبرز عدة عينات إيديولوجية حاملة لوعيها الخاص ، و معبرة عن اتجاهاتها الفكرية داخل الوسط الاجتماعي الذي تعيش فيه .

---

[1] ينظر فاضل ثامر : اللغة الثانية (في إشكالية المنهج و النظرية و المصطلح في الخطاب النقدي)، المركز الثقافي العربي ، الدار البيضاء ؛ بيروت ، ط1 ، 1994، ص : 135.

بعد هذه النظرة حول مفهوم الإيديولوجيا في الفكر الباختيني يمكن التعرف أكثر على الحوارية الروائية ، و كيفية تفريق " باختين " الرواية الحوارية عن الرواية المونولوجية ، و كيف اهتم بالأولى ، و ضبط قواعدها ، و طرق مقاربتها .

وهذا عبر الآتي :

ثانيا : الرواية عند ميخائيل باختين و فكرة الحوارية

نظر النقد البلاغي التقليدي من زاوية واحدة في تعامله مع الفن الروائي باعتباره خاضعا لمؤلفه الذي تعود إليه العصمة في تحريك الأحداث و الشخصيات . هذه النظرة التي ولدت زاوية أحادية ؛ كون مؤلف الرواية فردا له وعي مفرد نفهمه من خلال عمله ، و من خلال أقوال الشخصيات التي يدفعها للإدلاء بصوته الوحيد ، « نجده الآن قد أظهر عجزه التام عن فهم طبيعة تكوين الرواية ، ذلك أن الكاتب نفسه لا يظهر من خلال عمله الذي أبدعه بنفسه، إلا باعتباره صوتا واحدا من الأصوات المتحاورة، وإذا أردنا أن نبحث عن موقفه الخاص علينا أن نتجاوز مستوى الأساليب الفردية إلى " أسلوب " من نوع آخر ، هو الذي يعمل على تنظيم المواجهة بين تلك الأساليب نفسها، إنه حوار الرؤى والمفاهيم المتولدة عنها. »[1]

لذا جاء مفهوم الحوارية ردّا على الأسلوبية التقليدية [2] ، التي نادت بأن الأسلوب هو الرجل نفسه . يقول باختين: « الأسلوب هو الرجل، ولكن باستطاعتنا

---

[1] حميد لحميداني : أسلوبية الرواية (مدخل نظري) ، منشورات سال ، الدار البيضاء ، ط1 ، 1989 ، ص: 91 ، 92.

[2] إن "باختين" يجهد لوضع أسس جديدة لعلم يسميه علم ما بعد علم اللغة ، أو "علم عبر اللسان" (metalinguistics) التي ينقلها "تودوروف" إلى (translinguistics)، يطمح من خلاله إلى دراسة الجانب الآخر من الظاهرة اللغوية أي جانب حياة الكلمة ، و التي يتصورها في العلاقات الحوارية ، هذه العلاقات التي لا يوليها علم اللغة اهتماما . و بذلك يكون "باختين" قد مهد لانفتاح النص على خارجه ، و بالآن نفسه وجه نقدا شديدا إلى الشكلانية و إلى البنيوية

القول: إن الأسلوب هو رجلان، على الأقل أو بدقة أكثر، الرجل ومجموعته الاجتماعية مجسدين عبر الممثل المفوض، المستمع، الذي يشارك بفعالية في الكلام الداخلي والخارجي للأول»[1] .

هذا يعني أنه لابد من توفر فاعلين على الأقل حتى ينشأ "خطاب" و بالتالي تتجسد العلاقات الحوارية ، إذ « لا يوجد تعبير لا تربطه علاقة بتعبيرات أخرى، وهذه العلاقة جوهرية تماما ولذا فان النظرية العامة للتعبير هي في منظور باختين، انعطافة لا يمكن تفاديها كي نصل إلى دراسة هذا المظهر من مظاهر المسألة. و المصطلـــــح الذي يستخدمه للدلالة على العلاقة بين أي تعبير و التعبيرات الأخرى هومصطلح الحواريــــــة dialogism »[2].

تظهر الحوارية* أكثر ما تظهر في الخطاب الروائي ، لأن « الرواية تقوم على تعددية الأصوات و تعددية اللغات بسبب التنوع الكبير في الشخصيات . إن الرواية تجمع الخطابات المختلفة ، و تضعها في علاقة مواجهة ، و تجعلها

=اللتين تختزلان اللغة إلى مصطلحات رمزية ، و تنسيان أن الخطاب قبل كل شيء جسر ممدود بين شخصين محددين اجتماعيا ، و خارج البناء يوجد ذوات فاعلة و الدليل ليس وحدة ثابتة كما يقول "سوسير" ، بل مكونا فاعلا من مكونات الكلام ، يتعدل ، و يتحول في المعنى بواسطة النبرات و التنغيمات الاجتماعية التي يكثفها ضمنه في شروط اجتماعية نوعية . كل عنصر من عناصر العمل يمكن مقارنته بخيط يصل بين الكائنات البشرية و العمل كله مجموعة من هذه الخيوط التي تخلق تفاعلا اجتماعيا معقدا و متمايزا . ما من لغة إلا و هي واقعة في شراك علاقات اجتماعية محدودة و إن هذه العلاقات الاجتماعية هي بدورها جزء من أنظمة سياسية و إيديولوجية و اقتصادية أوسع ، فالكلمات متعددة اللهجات" multiac "و ليست مجمدة في المعنى .

ينظر نهلة فيصل أحمد : التفاعل النصي التناصية (النظرية و المنهج) ، الهيئة العامة لقصور الثقافة ، القاهرة ، د.ط ، 2010 ، ص: 98، 99.

[1] تودوروف : ميخائيل باختين ـ المبدأ الحواري ، تر فخري صالح ، ص :124.

[2] نفسه ، ص : 121.

*الحوارية مفهوم يستخدمه الناقد الروسي "باختين" للإشارة إلى علاقة الإستجابة و التبادل بين القارئ و النص ، عبر المفردات التي تعتبر علامات إيديولوجية تصنع بطريقة معينة حوارا مع الآخر ، تجعله يدخل بسياقه الخاص في سياق آخر تتقاطع فيه الرؤى المختلفة للعالم .

ينظر سمير حجازي : المتقن معجم المصطلحات اللغوية و الأدبية الحديثة (فرنسي عربي / عربي فرنسي) ، دار الراتب للنشر و التوزيع ، القبة ـ الجزائر ، د.ط ،د.ت ، ص : 207 .

تتعايش ، و تتحاور ، و تتعامل مع بعضها البعض . و بالتالي فإن الرواية لا تقوم على تأكيد الخطاب المتسلط ، بل على العكس من ذلك تقوم على الحوار الذي ينشأ بين الأصوات المختلفة » [1].

في هذا الواقع يتجلى حوار الرؤى و الأفكار للوعي الفردي ، و المؤلف هو واحد من تلك الشخصيات المدلية بأسلوبها ، و أفكارها ، و هو في تواصل مستمر مع الوعي الآخر ، يصله و يحاوره ، و يستحضره داخل صوته . لأنه كما قال "باختين" أن الأسلوب هو رجلان ؛ أي الرجل و مجموعته الاجتماعية .

و لكي نوضح أكثر نقول أنه في القول أو الخطاب الواحد نجد على الأقل صوتين تحاورا و انفعلا مع بعضهما البعض، و بعدها اندمجا في صوت واحد، و هو الصوت الذي يتجلى في صيغة قول أو خطاب. ذلك ما يسميه "باختين" بالكلمة المزدوجة الصوت التي تسهم في بناء الرواية الحوارية ، بحيث لا وجود للصوت المتسلط ـ صوت المؤلف ـ بل تشمل تعددية صوتية كل في اتصال و يحاور بعضه البعض .

ينشئ "باختين" نظرية الرواية على نظرية اللغة الحوارية ، وما يقول به متوقع منذ أن رأى في الرواية صورة عن اللغة ورأى في اللغة صورة حوار لا ينقطع. تأخذ الرواية في هذه الرؤية، صفات الحوار وتكون تجسيدا له، أي كتابة ديمقراطية إن صح القول تتعامل مع الإنسان العادي الذي لا معجزة لديه ولا ينتظر خوارق قادمة . ولأنها على ما هي عليه يكون المبدأ الحواري قواما لها .إن تطور الرواية يقوم على تعميق الحوارية وتوسيعها و إحكامها وبذلك يتقلص عدد العناصر

[1] شرفي عبد الكريم : مفهوم التناص (من حوارية ميخائيل باختين إلى أطراس جيرار جنيت) ، دورية دراسات أدبية ، دار الخلدونية للنشر و التوزيع ، القبة ـ الجزائر ، ع 2 ، جانفي 2008 ، ص : 70.

المحايدة، الصلبة التي لا تدرج في الحوار فيتغلغل الحوار بالتالي إلى أعماق الجزيئات وأخيرا إلى أعماق الذرات في الرواية .[1]

« حصرت أنواع الرواية في نطاق علاقاتها بالذاتي والموضوعي، أي بالأحادي والشمولي فإما أن تكون هناك هيمنة تامة للكاتب،أو الراوي ، فتهيمن بذلك النظرة الأحادية، و إما أن يترك الكاتب أو الراوي الحرية الكافية للشخصيات لكي تعبر عن نفسها،و تعرض آراءها الشخصية، فتتحقق بذلك النظرة الشمولية لعالم موضوعي، و لهذا كله علاقة كبيرة بهيمنة أو عدم هيمنة أسلوب الكاتب على مجموع الأساليب و الرؤى التي يتعامل معها في النص ».[2]

إذن الرواية الحوارية ، و هي تعبر عن مجموع أفكار الشخصيات ، تدخل صوت الكاتب في إطار صراع مجموع الرؤى ، و بهذا تحقق الوعي الشمولي بالواقع ، لأنها تمنح الكثير من الحرية داخل النص الروائي ، و تلبي جميع أذواق القراء ، لأن كل فرد يجد فيها ميولاته .

تهيمن في الرواية الديالوجية * تعددية الأصوات و الأساليـــب ، و أنمــاط الوعي و الإيديولوجيات ، كما أن آراء الكاتب نفسها توضع في مقابل آراء الشخصيات بحيـــث لا تمتلك امتيازا خاصا ، و لا دورا منظما ، و إنما تصارع

---

[1] ينظر فيصل دراج: نظرية الرواية و الرواية العربية ، المركز الثقافي العربي ، الدار البيضاء ، ط2 ، 2002 ،ص: 70.

[2] حميد لحميداني : أسلوبية الرواية (مدخل نظري) ، ص : 41، 42.

* تقابلها الرواية المونولوجية (المناجتية) و تتميز بكونها تعمل على إظهار فكرة واحدة و تأكيدها ، و تترك المجال مفتوحا أمام الأفكار المناقضة لها ، إلا بالقدر الذي يخدمها في النهاية ، فهي رواية ذات صوت واحد فرغم اشتمالها على تصورات مختلفة يجسدها أبطال متعددون ، إلا أن تصور الكاتب يوجهها و يتحكم فيها ، و يتغلب عليها في النهاية . فالعلاقة القائمة بين الكاتب و عالمه الروائي تحكمها رؤية أحادية ، تسعى لاقناع القارئ بأهميتها و جدواها ، على حساب الأفكار الأخرى التي تعرضها الرواية بهدف إظهار قصورها و محدوديتها ، و لا تمنح أفكار" الغير " الحرية الكاملة للتعريف بذاتها ، بل على العكس من ذلك ، فإن وجودها يهدف إلى تثمين فكرة الكاتب ، أو بطل الرواية الذي يحمل أفكاره . ينظر عمر عيلان : في مناهج تحليل الخطاب السردي ، ص : 273.

هي نفسها آراء الآخرين فتنهـزم تارة و تنتصر أخرى ، و لكنها لا تحصل في جميع الأحوال على الغلبة التامة و تبقى الرواية حتى عند نهايتها مجرد عرض لصراع الآراء و الأفكار و الإيديولوجيات[1].

و لكي تكون الرواية حوارية ، لا بد أن تتجلى فيها أيضا ثلاثة مستويات:

1- التهجين : أي مزج لغتين اجتماعيتين داخل ملفوظ واحد ، و التقاء وعيين لغويين مفصولين داخل ساحة ذلك الملفوظ ، و يلزم أن يكون التهجين قصديا [2].

2- العلاقات المتداخلة ذات الطابع الحواري بين اللغات: أي قيام وعي لساني معاصر بأسلبة مادة لغوية " أجنبية " عنه ، يتحدث من خلالها عن موضوعه .[3]

3- الحوارات الخالصة: أي أن الحوار الخارجي يجري التعبير عنه بطريقة إنشائية، و يرتبط ارتباطا وثيقا بالحوار الداخلي ، و كلا هذين الحوارين مرتبطان بحوار الرواية الكبير.[4]

سنفصل في هذه المفاهيم في الفصل الثالث ، بحيث نشرحها أكثر و نجري تطبيقها على المجموعة الروائية المنتخبة .

من خلال عرضنا لما سبق نفهم أن الحوارية في الرواية ـ كما قال باختين ـ لا تنحصر فقط في التهجين ، الأسلبة ، و الحوارات الخالصة ، بل إضافة إلى ذلك نجدها أيضا في استحضار النص الروائي لنصوص أخرى ، فتنشأ علاقة تفاعل بينهما ، و هذا ما يعمل على خلق تعددية اللغات التي تتعايش مع بعضها البعض ، و بالتالي فإننا ، لا نجد في الرواية نصا متسلطا ، بل نجد عدة أصوات لنصوص تقوم في أساسها على الحوار .

---

[1] ينظر حميد لحميداني : أسلوبية الرواية (مدخل نظري)، ص :43.
[2] ينظر ميخائيل باختين : الخطاب الروائي ، تر محمد برادة ،ص :18.
[3] ينظر نفسه ، ص:18 .
[4] ينظر ميخائيل باختين : شعرية دوستويفسكي ، ص : 298-387.

كما نجد كذلك في النص الروائي عدة أصوات ، يكون صوت المؤلف واحدا من ضمن هذه الأصوات ؛ أي لا نلمس في الخطاب الروائي وجودا للصوت المتسلط ـ صوت المؤلف ـ بل يشمل تعددية صوتية ، يحاور بعضها البعض لرصد البعد الحواري ، و بهذه الطريقة يتحقق الوعي الشمولي بالواقع .

ندرك إلى حد الآن أن الرواية الحوارية تتعدد فيها الخطابات و اللغات و الأصوات.

أما فيما يخص الأسلوب ، فـ "باختين" يقول بأن الأسلوب في الرواية هو رجلان أو أكثر مع مجموعتهما الاجتماعية ؛ أي أن "باختين " ينادي بالتعددية الأسلوبية التي تسهم في تشييد الرواية الحوارية.

كما أن التعددية الأسلوبية تعمل على خلق صراع بين أنماط الوعي و الإيديولوجيات المتعددة داخل الرواية ، لذا نجده ـ باختين ـ يقول أن الوعي الإنساني يعيش داخل الوسط الإيديولوجي ، هذا الأخير الذي يُخـْلـَقُ عن طريق ممارسة الكلام ، فنجد مثلا أن الرواية الحوارية كما يقول "باختين "تشمل في أحيان كثيرة الكلام الأخلاقي والفلسفي ، و السوسيوسياسي ، و هذه الأصناف هي صورة لمجموعة من الإيديولوجيات هي على الترتيب : صورة العادل و صورة الحكيم ، و صورة الرئيس .

ومن خلاله قسم "باختين" الكلام بحسب الانتماء الطبقي إلى كلام عادي و كلام مقنع ، لأن كلمتهما ثنائية الصوت، و رفض الكلام الآمر لأنه ، كما يقول ، أجوف ، و أحادية صوته تتنافى و الحوارية .

و سنتعرف على هذه المفاهيم أكثر عند التطرق إلى الفصول التطبيقية .

ثالثا : من حوارية باختين إلى تناص كريستيفا

تعتبر مؤلفات "باختين" اللبنة الأولى و الأساسية التي ارتكزت عليها "جوليا كريستيفا" لبناء مفاهيمها حول التناص ، فعملت أول الأمر على تعليقها على أفكاره بخصوص الحوارية ، و هذا ما ساهم بالتعريف بها في المحيط النقدي بخاصة .

«بالتالي يعود الفضل في تطوير مصطلح الحوارية إلى اكتشاف مصطلح التناص وترويجه رسميا إلى "جوليا كريستيفا " ، و ذلك من خلال مقالتين ظهرتا في مجلة (تيل كيلTel Qel) أعيد نشرهما فيما بعد في مؤلفها الصادر عام 1969 (سيميوتيكي).

ظهرت المقالة الأولى عام 1966 وحملت العنوان التالي "الكلمة، الحوار، الرواية" واحتوت على أول استخدام للمصطلح، حملت المقالة الثانية عنوان" النص المغلق" 1967 وقامت بتحديد أكبر للتعريف،" تقاطع بلاغات في نص ما مأخوذ من نصوص أخرى" ، "تعديل نصوص سابقة أو متزامنة" »[1].

و هنا إشارة واضحة إلى المفاهيم التي قدمها "باختين" حول استحضار النص لخطابات أجنبية سابقة أو متزامنة معه ؛ و هذا ما يسهم في تعددية اللغات داخل النص الواحد ، حيث أن الكل يتفاعل مع بعضه البعض للمشاركة في تشييد الحوار الكبير للرواية .

و بالتالي ما قامت به "جوليا كريستيفا " ، هو نقل المصطلح من قول "باختين" بتسميته "الحوارية " ، إلى قولها و تسميته "تناص" . و التعريف بمصطلحها الجديد يحمل في بذوره أفكار "باختين " حول الحوارية .

---

[1] تفيين ساميول : التناص ذاكرة الأدب ، تر نجيب غزاوي ، منشورات اتحاد الكتاب العرب ، دمشق ، د.ط ، 2008 ، ص: 8 ، 9.

يقول "بارث" : « نحن مدينون لجوليا كريستيفا بالمفاهيم النظرية الأساسية[1] التي يتضمنها تعريفها للنص : و هي الممارسة الدالة practice signifiant، الانتاجية productivité ، التدليل signifianee، النص الظاهر pheno texte، النص الولد geno texte ، التناص .intertext».[2]

لذلك نجد " كريستيفا " تدين في أكثر من مناسبة بفضل الإرث الباختيني في استيحاء مصطلح التناص .

يقول "محمد وهابي " ، أن تصفح كتابها (sèméiotiké) يوقفنا كثيرا على هذه المصطلحات التي ترددت عند "باختيـــــن" في كتــــــاب (شعريـــــة دوستويفسكي) و (الخطاب الروائي) و ذلك من قبيل : الخطاب الكرنفالي (le discours carnavalesque) ، الرواية المتعددة الأصوات (le roman polyphonique)، الحوارية (l' idéologème) . الذي تبنته "كريستيفا" في مقالها " النص المغلق " (le texte clos) تحت عنوان " الملفوظ كإيديولوجيـــــــــــم"[3]

نقف في مؤلفات هذه الدارسة على أول تعريف للنص ـ كتناص ـ من خلال كتابها

---

[1] يرى بعض الدارسين أن "جوليا كريستيفا " لم تأت بجديد و إنما قامت باستبدال مصطلح الحوارية بمصطلح التناص معتمدة في ذلك على أفكار "باختين" . و من جهة أخرى فإن مصطلح التناص يبدو واضحا لما راح النقاد يدرسون علاقات التأثير و التأثر بين الآداب العالمية و يقارنون بينها ، و هذا ما يعرف "بالأدب المقارن " ثم ظهر في أول الأمر عند الشكلانيين الروس باسم "الحوارية dialogisme " و أول من وظف هذا المفهوم هو "شلوفسكي" ثم تبعه "ميخائيل باختين"ثم جاء بعدهما "أريفي".

ينظر يحي بن مخلوف : التناص (مقاربة معرفية في ماهيته و أنواعه و أنماطه حسان بن ثابت نموذجا) ، دار قانة للنشر و التجليد ، باتنة ـ الجزائر ، د.ط ، 2008 ، ص: 18 ، 19.

[2] حسن محمد حماد: تداخل النصوص في الرواية العربية (بحث في نماذج مختارة) ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، مصر ، د.ط ، 1998 ، ص:24.

[3] ينظر محمد وهابي : مفهوم التناص عند جوليا كريستيفا ، مجلة علامات ، جدة ،ج 54- م14 ، شوال 1425 هـ ـ ديسمبر2004 م ، ص: 384،385 .

(سيميوتيك) ، الذي تقدم فيه التعريف التالي : نعرف النص كجهاز عبر لغوي يعيد توزيع نظام اللغة عن طريق الربط بين كلام تواصلي يهدف إلى الإخبار المباشر و بين مختلف أنماط الملفوظات السابقة عليه أو المتزامنة معه ، و تتحدث عنه في مكان آخر بقولها أن كل نص يتشكل كفسيفساء ، من الاستشهادات ، كل نص هو امتصاص و تحويل لنص آخر.[1]

إذن استفادت الدارسة البلغارية "جوليا كريستيفا " من أبحاث "ميخائيل باختين " في الحوارية ، و التي سمحت لها بتأصيل مصطلح التناص[2] و ذلك بتحديده تنظيرا و تقديم استعمالاته على مستوى تفعيله في الدراسة و التحليل .

و للكشف عن أفكار حوارية " باختين " في تناص "كريستيفا" نورد بعض من المفاهيم التي وضعتها للتعريف بمصطلحها الجديد ـ التناص ـ :

ـ «يرتبط التناص ، عند "كريستيفا" ، بما يسمى بـ " الانتاجية النصية " ، و هذا يدعونا إلى التخلي عن فكرة تصوره بناء مغلقا ، و النظر إليه كمجال إنتاج و توالد مستمر ».[1]

---

[1] ينظر السابق ، ص : 381 ، 382.

[2] شاع مصطلح التناص في الوسط النقدي الغربي لدى الباحثين ، فتظافرت جهودهم و تبلورت آراؤهم حول تحديد آلياته و قوانينه و الجدول الآتي يمثل مفاهيم التناص المختلفة :

المفاهيم الامتدادية (حضور العديد من الخطابات المكونة لجميع النصوص)	المفاهيم الحصرية(الحضور الفعلي لنص في آخر)
باختين و مفهوم الحوارية dialogisme	جونيت و تشكل حضور النص في نصوص أخرى
كريستيفا التي تعيد أفكار باختين و تؤسس مفهوم التناص	أنطوان كومبانيون و عمل الاقتباس
بارت و تنوع الاقتباس	لوران جيني الذي عمل على صيغ التحول
ريفاتير الذي نقل المفهوم إلى مجال القراءة	ميشيل شنايدر و التأويل القائم على التحليل النفسي للاستعادات

ينظر تييفن سامويل : التناص ذاكرة الأدب ،تر نجيب غزاوي ، ص: 99.

و هنا إشارة واضحة إلى قول "باختين" بالتعددية داخل النص الروائي ، و انفتاحه على النصوص الأخرى ، كذا يشير إلى مصطلح " اللانتهاء" الذي جاء به "باختين"؛ أي أن النص لا يتوقف عن استحضاره للنصوص الأجنبية فهو دائم في خلق التعددية في بنيته ، و هذا ما يسمح بإنتاج الحوارية .

ـ «تقول " جوليا كريستيفا " أنه حينما يقوم نص ما باستدعاء و استحضار نصوص أخرى فإنه ينقلها من سياقها الأصلي و يطرحها في سياق جديد ، و هو ما عبرت عنه "كريستيفا" بـ " الهدم و البناء " أو " النفي و الاثبات " المتزامنين و تحكم السياق في العملية التناصية ، لا يبقى هناك مجال للحديث عن أي تناص اعتباطي ».[2]

هنا إشارة إلى قول "باختين" أن النصوص المستضافة في إندماجها مع النص الروائي ، تسهم في بناء مقاصد جديدة تعبر عن كلمة الرواية ، فتصبح هذه الكلمة ثنائية الصوت و هذا ما يدلي بالتفاعل بينهما و بالتالي خلق الحوارية .

ـ «ذكرت " كريستيفا " بأن النص المركزي يقوم باستحضار النص المرجعي (أو النصوص المرجعية) بطرق مختلفة : كالاستشهاد ، أو الانتحال ، أو الاقتباس ، أو الامتصاص ، أو التحوير ، أو التنقيل ».[3]

هنا إشارة إلى ذكر "باختين" أن حوارية النصوص تتم عن طريق : التطابق ، التشابه ، المفارقة . و كل طريقة من هذه الطرق الثلاثة تتم بصيغ معينة ، كالنقل الحرفي ، أو النقل المحرف ، أو النقل الساخر ...إلخ.

---

[1] محمد وهابي : مفهوم التناص عند جوليا كريستيفا ، مجلة علامات ، جدة ، ج 54 ـ م 14 ، شوال 1425 هـ ـ ديسمبر 2004 م ، ص : 291.
[2] ينظر نفسه ، ص : 291.
[3] ينظر نفسه ، ص : 292 .

ـ «يتميز التناص في الرواية باستحضار كبير للخطاب الشفوي ، و هو أكثر ما تشير إليه "كريستيفا" بقولها ، إن الرواية عملية نسخ لتواصل شفوي أكثر منه كتابة»[1].

و في هذا ملمح إلى التهجين الذي يحضر في النص الروائي ، كذلك هناك إشارة إلى الأسلبة التي تطرأ على الكلام الشفوي الذي يتضمنه الخطاب الروائي.

رابعا : مدى استقبال العرب و تلقيهم للحوارية

عرفنا فيما سبق فضل حوارية "باختين" على ميلاد تناص "جوليا كريستيفا" ، و الذي أصبح ـ فيما بعدـ اتجاه قائم بذاته ، و تحددت ملامحه أكثر في كتابات "جيرار جنيت".

إضافة إلى هذا فقد اجتهد "باختين" في تأسيس علم جديد أسماه "علم عبر اللسان" ، طمح من خلاله إلى عدم الاقتصار على دراسة الظاهرة اللغوية الشكلية للكلمة فحسب ، بل وجوب دراسة حتى حياة الكلمة الاجتماعية ، و هذا التوجه يمثل مخاض ولادة اللسانيات التداولية فيما بعد.

لكن رغم الأهمية القصوى التي تمتاز بها كتابات "باختين"، و رغم أنها من مواليد العشرينات ، إلا أنه لم يلتفت إليها في سياقها الثقافي النقدي الأصلي إلا في سنوات الستينات ، و لم تصل إلى الثقافة العربية إلا في بداية الثمانينات ، حيث كان أول حضور لها ـ قبل أن يترجم له أي كتاب ـ في دراستين ، « الدراسة الأولى أنجزها فيصل دراج بعنوان "العلاقة الروائية في علاقات الانتاج" و نشرت مجلة "الطريق" التي خصصت عددا للرواية العربية نشرت هذه الدراسة ضمن مواده ، و الدراسة الثانية تدور (حول مفهوم الفهم الغولدماني و الحوارية الباختينية) لـ"حميد لحميداني "، و هي إعادة صياغة لحوار بينه و بين "يمنى العيد"

---

[1] ينظر السابق ، ص : 292.

التي عارضت محاولته للجمع بين " حوارية " باختين و "بنيوية" غولدمان ، و ذلك في كتابه النقدي (من أجل تحليل سوسيوبنائي للرواية ـ المعلم عي أنموذجا ـ) ."[1]

إن الانفتاح على الأفكار الأجنبية وليد التأثير التي تقوم به في الذهنية العربية ؛ بحيث أثرت النظريات الأدبية الغربية كثيرا في الثقافة العربية ، لكن تبقى ظاهرة الحوارية محدودة الحضور في النقد الروائي العربي ، رغم ما تحمله من أهمية استثنائية و ما قدمه من إثراء للفكر النقدي .

يهمنا الحديث هنا عما تفضي إليه عملية الترجمة ، لأن استقبال العرب لكتابات "باختين" كان عن طريقها ، فهي تدلي بالتفاعل القائم بين المـُترجِم والمُتـَرْجَـم و المترجم له ، و هنا يكمن البعد الحواري بعينه .

بدءا نقول إن حضور كتابات "باختين" في السياق الثقافي العربي كان عن طريق هذه العملية التفاعلية ، فترجم "جميل نصيف التكريتي" عن الروسية كتاب (شعرية دوستويفسكي) و راجعته الدكتورة " حياة شرارة " ، و ترجم "محمد البكري" و "يمنى العيد" عن الفرنسية كتاب (الماركسية و فلسفة اللغة) و عنها أيضا ترجم "محمد برادة" كتاب (الخطاب الروائي) ، تليها ترجمة "يوسف الحلاق" للكتاب نفسه بعنوان مغاير هو (الكلمة في الرواية) ، كما ترجم "جمال شحيد" كتاب (الملحمة و الرواية)، ونجد لـ "تودوروف" كتاب درس فيه الحوارية عند "باختين" معنون بـ (باختين : المبدأ الحواري) الذي ترجمه عن الانجليزية "فخري صالح " ، و (نقد النقد) الذي ترجمه عن الفرنسية "سامي سويدان" .

[1] معجب بن سعيد الزهراني : نحو التلقي الحواري (مقاربة لأشكال تلقي كتابات ميخائيل باختين في السياق العربي) ، كلية الآداب ـ جامعة الملك سعود ، الرياض ، د.ط ، 1423هـ ـ 2002م ، ص : 20.

إن حديثنا عن استقبال العرب لأعمال "باختين" عن طريق الترجمة مهم ، لكن ما يهمنا أكثر هو البحث عن سبب التأثير المحدود لإنجازات "باختين" في الحياة الثقافية العربية .

للحديث عن هذا الكلام لا بد من الرجوع إلى ظاهرة الحوارية التي جاء بها " ميخائيل باختين " و معرفة كيف تلقى العالم أطروحته الجديدة ، هل بالترحيب أم بالتهميش ؟

عرفنا من خلال ما سبق أن "باختين" لاحظ ظاهرة جمالية في الأعمال السردية لـ "دوستويفسكي" تعبر في مجملها عن نمط جديد من الكتابة ، تتمثل في تعددية الأصوات و الأفكار و الرؤى بخاصة ، أوصلته هذه الملاحظة إلى الحكم على "دوستويفسكي" بأنه هو خالق الرواية المتعددة الأصوات [1]، و أن أعماله تمثل صنفا روائيا جديدا بصفة جوهرية ، تعبر عن عظمته كمبدع ، لأنه جعل كل الأفكار و الآراء و المواقف الإيديولوجية مُستنيرة بمدأ الحوارية التي تكسبها الحضور المتساوي داخل النص الروائي بعيدا عن سلطة الكاتب و قناعاته .

بالتالي فإن " دوستويفسكي" حطم مبدأ (التراتبية) التي يبرز فيها صوت واحد في الرواية على حساب الأصوات الأخرى ، أي لا يوجد صوت يمتاز عن الآخر في الرواية ، و كذلك حطم منطق (المعيارية) الذي يرى فيه الكاتب أنه النموذج المتبع و أن جميع عناصر السرد تابعة له و خاضعة لأفعاله بخاصة الشخصيات .

و عليه فقد حدد "باختين" كيفية تعدد أشكال الحقيقة عن طريق تنوع الرؤى و الأحداث ؛ أي أن الرواية تنظر للظاهرة بعدة منظورات قد تختلف أو تتشابه أو أنها تتناقض .

---

[1] ينظر ميخائيل باختين : شعرية دوستويفسكي ، تر جميل نصيف التكريتي ، مر حياة شرارة، ص : 11.

بالتالي فإن "باختين" بتأكيده لمفهوم التعددية في كتاباته فهو ينفي القيمة المطلقة للحقيقة و يثبت مبدأ النسبية .

كتب "باختين" أطروحته حول (شعرية دوستويفسكي) في خضم الصراعات الفكرية التي مثلها الشكلانيون الروس ، بخاصة الذين رأوا أن شعرية الخطاب تقتصر في استبعاد الدلالات النفسية ، الاجتماعية ، و الإيديولوجية ، و الانكباب على دراسة النص دراسة شكلية.

و عاصر "باختين" الماركسيين الذين رأوا في الأديب أنه يؤثر سلبا أو إيجابا على النص السردي ، و أنه لا بدّ أن يعكس الواقع الإيديولوجي من زاوية معينة . فرفض هذين الاتجاهين لأنهما يجمدان النص السردي و يشيئانه عن طريق اختزاله أولا ، و جعله وثيقة عاكسة و محسنة للواقع من جهة أخرى .

إضافة إلى أنهما يتوهمان امتلاك منهجهما الحقيقة الكاملة المطلقة و الشاملة عند مقاربة النص السردي ، خلاف "باختين" كما رأينا يدعو إلى نسبية الحقيقة ، و هذا ما توصل إليه النقد الحديث ، و هنا تكمن أيضا الأهمية الاستثنائية لأطروحاته.

أمام هذه الآراء المتناقضة ، و معارضة خطاب "باختين" الخطابات الفكرية السائدة في مجتمعه ، و دعوته للحوارية ، و حرية تعدد الآراء ، و مشروعية الاختلاف و التعبير عن الأفكار و القناعات بأشكال متنوعة ، سواء أكان في الحياة اليومية أم داخل النص السردي .و أيضا في ظل هذه الدعوة الصارمة المتمسك بها بقوة رفض الخطاب الماركسي الرسمي الذي يدعو للأحادية و الشمولية المطلقة في الأفكار و الرؤى ، و كان نتيجة هذا كله ،أن همشت أعماله و تجوهل بعضها الآخر و التبس آخرها في سياقها الثقافي الأصلي ـ روسيا ـ .

و مثلما تهاجر الأفكار في الحوارية ؛ فإن عملية التهميش التي طبقت على أعمال "باختين" في موطنها الأصلي ، هاجرت أيضا إلى الثقافة العربية و تأثرت بهذا الفعل .

لذلك فظاهرة «التلقي المحدود و غير الفاعل لحوارية باختين و ذلك رغم تعدد أشكاله و قرب زمنه ، مفاده أن المرتكزات الفكرية و المعرفية للحوارية ، بأعم و أشمل دلالاتها ، ربما كانت و لا تزال غائبة أو هامشية الحضور و الأثر في ثقافتنا و واقعنا و علاقاتنا بحاضرنا و ماضينا و ذواتنا و آخرينا ».[1]

كذلك فإن تأثير الأزمات الاجتماعية على ثقافة المجتمع ، و انكبابها على تثقيف القارئ وفق الاتجاه السياسي و أبعاده الإيديولوجية ساهم بشكل غير مباشر في غياب الحوارية بشكل كبير ، لأن التلقي الثقافي أصبح يروج للخطاب المونولوجي مرتكزا على أبعاده الإيديولوجية بخاصة .

إن هذا الكلام يثير تساؤلات أهمها، ما مدى فهم العرب لهذه الظاهرة و كيف تمت قراءتهم للحوارية ؟

ما نلاحظه على كتاب (شعرية دوستويفسكي) هو غياب شخصية المترجم و حتى الشخصية التي قامت بعملية المراجعة للنص " حياة شرارة " ، إذ لا وجود لمقدمة للكتاب ، تعرّف على الأقل بلغة غير متداولة كثيرا في المحيط العربي .

أما إذا توغلنا في فصول الكتاب فلا نجد أي هامش من وضع المترجم أو من وضع "حياة شرارة " ، يساعد به على الأقل القارئ على فهم المصطلحات و المفاهيم

---

[1] معجب بن سعيد الزهراني: نحو التلقي الحواري (مقاربة لأشكال تلقي كتابات ميخائيل باختين في السياق العربي)، ص : 42.

الأجنبية ؛ مما يوحي بعدم تفاعل المترجم و المراجعة مع النص الأصلي ، فما قاما به هو ترك القارئ يواجه أفكار نص غريب بمفاهيم و مصطلحات مبهمة .و هذا دليل على أن عملية الترجمة لكتاب "باختين" جاء من المنظور المهني لا غير ، و بالتالي فإن هذا التقصير في فهم النص الأصلي و إفهامه للمتلقي قد يؤثر على القارئ و يجعله يتلقى أفكارا قد يكتسبها بطريقة خاطئة ، و ذلك مرجعه إلى عملية الترجمة التي لم تتعدَّ حدود الفعل المهني .

أما في الكتاب المترجم (الماركسية و فلسفة اللغة) ، فإن للمترجمين حضورا قويا ، نلمسه في وضعهما مقدمة للكتاب المترجم ، تكشف عن أهميته و التأريخ لسيرة "باختين" ، أما الهوامش فتضم شروحا و تعليقات تساعد المتلقي ـ القارئ على فهم النص الأصلي المترجم ، فضلا عما قدمه المترجمان في نهاية الكتاب من عرض لمصطلحات تذلل الصعوبات التي تواجه القارئ.

إن مثل هذا العمل يوحي بالتفاعل القائم بين النص المترجم و المترجمين ، كما يدل أن عملية الترجمة أو محاورة النص الأصلي أنجز في ظل عمل معرفي واع يوحي بالبحث الجاد في هذا المجال .

لكننا رأينا فيما سبق كيف عارض " ميخائيل باختين " الخطاب الماركسي الرسمي ، و أيضا كيف تؤثر الظروف السياسية على ثقافة المتلقي و ترويجها لإيديولوجية معينة .

و الملاحظ على عنوان الكتاب أنه يحمل ملفوظ (الماركسية) و الملاحظ أيضا أن ترجمة النص الأصلي تروج لـ"ميخائيل باختين" الماركسي على حساب "باختين" الحواري ، و هنا نلمس تناقضا حاصلا بين رفضه للماركسية و جعل المترجمين "باختين" ينتمي إليها .

لذا نقول أن العامل الإيديولوجي للمترجمين أعاق عملية التلقي الصائبة لفهم أطروحات "باختين" ، فالجانب الذاتي تدخل في عملية الترجمة و روّج للخطاب الماركسي على حساب الحواري .

إذن فالسبب وراء محدودية تلقي العرب لكتابات "باختين" يعود إلى عدم متابعة الناقد العربي لأطروحات "باختين"، و أيضا يعود إلى تدخل ذات المترجم العربي و ترويجه لإيديولوجيته على حساب النص الأصلي الذي يحمل أطروحات " ميخائيل باختين ".

أولا : المنظورات الأدبية المتعددة

أ ـ الأجناس المتخللة في المجموعة الروائية :

تتخلل الرواية أجناس تعبيرية تنصهر مع طرائق السرد فيها ، من سرد و وصف ، و حوار . و تلتحم مع الشخصيات و الفضاءات و الأزمنة ، و تنفتح على سياق النص ، فتمنحه الوعي اللساني و الحس الخاص به فيما يرجع لحدوده التاريخية و الاجتماعية بل و الجذرية .

إن أهم نتيجة يصل إليها " باختين " ـ الذي شكلت الأجناس الأدبية اهتماما ثابتا في فكره ـ هي التسليم بعدم اكتمال الجنس الأدبي و انفتاحه على مختلف الأجناس الأدبية المتاخمة له ، أو التي تتشكل و تنمو مستقلة عنه أحيانا ، لكنه يدخل في حوار معلن أو خفي معها سواء على مستوى الشكل أم على مستوى المضمون ، يقول "باختين" : «إن الجنس الأدبي هو دائما نفس الجنس و آخر : جديد و قديم في الوقت نفسه ، فهو يولد مرة ثانية و يتجدد في كل مرحلة من مراحل التطور الأدبي ، و في كل عمل فردي . إن الجنس الأدبي يحيا في الحاضر ، و لكنه يتذكر ماضيه و أصله ، فهو يمثل الذاكرة الفنية من خلال سيرورة التطورالأدبي ، و لهذا يبدو مهيئا لضمان وحدة و استمرارية هذا التطور ».[1]

تستعير الرواية معرفتها من المعارف الأخرى ، فتجمع القديم و الحديث و تربط بينهما في تفاعل حي و مستمر .

[1] نهلة فيصل أحمد : التفاعل النصي التناصية (النظرية و المنهج) ، ص : 106 .

« فكلمتها القديمة الميلاد ، تشكلت في حوار الثقافات و أعادت تشكيل ذاتها في حوار اللغات المتعددة مع اللغة الوحيدة ، و شخصيتها لا تقوم في ذاتها بقدر ما تتوزع على شخصيات و تتمدد فيها شخصيات أخرى ، و خطابها يستعير مواده من علم الاجتماع و التاريخ و علم النفس و الأساطير وصولا إلى الفيزياء الحديثة . لهذا كله تكون الرواية الجنس الأدبي الأكثر شبابا بين الأجناس الأدبية الأخرى ، تأخذ كل ما هو جديد و تلتقط الجديد الذي لم يتكون و تتنبئ بجديد لا يراه غيرها ، معلنة أنها تخاطب المستقبل قبل أن تحاور الحاضر ، الذي تتغير فيه »[1].

1: الأدبية :

النص الأدبي في نظر "ميخائيل باختين" متعدد المناهل ، و منفتح على غيره من النصوص ، يعالجها و يحللها في علاقة حوارية .

«و قد أعطى "باختين " لهذه العلاقة مرادفات عديدة تنتهي كلها إلى دلالة واحدة ، فهو يقول بالصراع ، بالتفاعل ، بالحوار ، بالانفتاح ، كسر الحدود ، الانارة المتبادلة. تشتغل هذه التعابير داخل النص الأدبي المنفتح على غيره من النصوص ليعبر في الأخير عن التعدد الثقافي و الذي يعتبره "باختين" شرطا لكل جنس أدبي ينطوي على التعدد أيضا» .[2]

1-1 الأدب الفصيح :

ـ توظيف أدب الرحلة :

---

[1] فيصل دراج : نظرية الرواية و الرواية العربية ، ص : 81،82.

[2] نفسه ، ص : 81 ، 82.

«الرحلة هي انتقال الإنسان من مكان إلى آخر ، و قد تضيق المسافة فتسمى الرحلة الداخلية ، و قد تتسع فتسمى خارجية ، أما الرحلة من حيث هي مؤلف نثري فهي وصف السفر من موضع إلى آخر و ما تقع عليه أبصار المسافر من مشاهدات ، و ما يستطرفه من أخبار و هي شكل نثري يتسع لموضوعات كثيرة سياسية و علمية و دينية ». [1]

«و هي خطاب لأن لها ساردا يحكيها و متقبلا حقيقيا أو مفترضا يقرؤها . يعمد ذلك الراوي إلى جداول الأحداث فيرتب عرضها ترتيبا مخصوصا ، و يخضع نسقها ، إيقاعا و مدى ، لمنطق ما ، و يعمد إلى الشخصيات فينظم ظهورها حسب نهج يستجيب إلى مقاصده الفنية ، و يعمد إلى الأطر الركحية فيصفها تبعا لأهدافه الفكرية و الفنية ، إلى غير ذلك من تقنيات الإنشاء القصصي» . [2]

وظف "عبد الملك مرتاض" الرحلة الخيالية ، يقول : « و نظرت من حولي فجأة لم أجد الشيخ الجميل . و لم أجد إلا الركوبة تمتثل أمامي . امتطيتها كالحزينة حلقت بي في عوالم عجيبة أخرى لا تقل جمالا عن التي شاهدت . كل منظر ينسي الآخر بجماله يعجز كل بليغ عن وصف تلك المشاهد العجيبة و إن كانت لا تزال عالقة بذهني لا تمحي منه أبدا كلها أنوار و أضواء و ظلال و أصداء و ألحان و غناء و عطور و أصوات أصوات ملائكية عذبة لطيفة تسبح بحمد الله العظيم و تقدس جماله الكريم ... و حانت مني إلتفاتة. فرأيت نهرا آخرا ، فاشتهيت أن أشرب منه . فأنزلني الطائر المركوب فشربت من عسله المصفى إلى أن شبعت من رحيقه اللذيذ . و العديم النظير في الوجود . ثم أكلت من بعض ما كان يوجد على ضفافه من رمان و تمر . ثم امتد بصري إلى نحو تلك الآفاق البعيدة . فمثل الطائر المركوب أمامي

[1] محمد رياض وتار : توظيف التراث في الرواية العربية المعاصرة (دراسة) ، منشورات اتحاد الكتاب العرب ، دمشق ، د .ط ، 2002 ، ص : 204 ، 205 .
[2] عبد الوهاب الرقيق و هند بن صالح : أدبية الرحلة في رسالة الغفران، دار محمد علي الحامي ، تونس ، ط 1 ، جانفي 1999، ص : 08.

و احتملني بلطف . فكنت أشاهد ما لا عين رأت ، و لا أذن سمعت ، و لا خطر على قلب بشر من الكائنات النورانية البديعة و القصور المبنية بالدر و الياقوت و كانت الأشجار الزمردية تتدلى أغصانها بالفواكه العجيبة ، و ما لا أستطيع في الحقيقة وصفه ، لأني لم أر ما رأيت قبل ذلك ، و لم أر ـ لما رأيت بعد ذلك إلى أن حانت مني نظرة إلى نهر بديع . له خرير كالغناء الجميل أنزلني الطائر فشربت من خمره اللذيذ حتى رويت فتنسمت رائحة منه لو وصلت إلى أرضكم لأصبحت كلها عظرا و عبقا . ثم اشتهيت البقاء هناك على ضفاف ذلك النهر النوراني العظيم أتمتع بجمال تلك الكائنات و أسبح الله و أقدسه . فتماثلت لي تلك الكائنات الأربعة كأنها متقاطعة أمامي . إن شئت شربت لبنها و إن شئت شربت ماءها و إن شئت نهلت من عسلها و إن شئت كرعت في خمرها مع ما كان يحيط من حدائق و رياض و أشجار وورود و نسائم العطر و عناء الطير ... و ما كان أسعدني بذلك يا شيخ بني بيضان .. و بينما أنا كذلك إذ أحسست بكائن غريب . حسبته طائري الذي كنت أركبه ، فيطير بي كلما هممت بالتطواف في أرجاء جبل قاف . لكن حين حدقت إليه البصر تبينت أن لم يكن هو . اعتقدت أنه كائن آخر . أرسلة الله إلي لاستخدامه في تجوالي حين أرغب في ذلك ».[1]

تقتضي الرحلة وجود رحالة يقوم بالانتقال من مكان إلى آخر و يصف أثناء ذلك مشاهداته [2] ، أما بناء الرواية بالإضافة إلى السرد الذي يقوم عليه ، فإنه يستند أيضا إلى الوصف في وقفته و تهدئته لتوالي الأحداث ؛ إذن من الأمور الهامة التي تشترك فيها الرواية و الرحلة هي الوقفة الوصفية . [3]

---

[1] عبد الملك مرتاض : مرايا متشظية ، دار هومة ، الجزائر ، د.ط ،2000 ، ص : 64،65.
[2] ينظر محمد رياض وتار : توظيف التراث في الرواية العربية المعاصرة ، ص : 206 ،207.
[3] ينظر حميد لحميداني : بنية النص السردي (من منظور النقد الأدبي)، المركز الثقافي العربي ، الدار البيضاء ـ المغرب ، د.ط ، د.ت ، ص : 78.

رواية (مرايا متشظية) في هذا المضمار منفتحة على ما حملته بعض تقنيات رحلة "السندباد البحري " في (ألف ليلة و ليلة) فقد اشتركا في تقنية الوصف ، و الجدول الآتي يوضح ذلك :

تقنية الوصف في (مرايا متشظية)	تقنية الوصف في (ألف ليلة و ليلة)
ـ " و لم أجد إلا الركوبة تمتثل أمامي امتطيتها كالحزينة حلقت بي في عوالم عجيبة أخرى لا تقل جمالا عن التي شاهدت ... و أصوات ملائكية عذبة لطيفة تسبح بحمد الله العظيم و تقدس جماله الكريم ... ثم اشتهيت البقاء هناك على ضفاف ذلك النهر النوراني العظيم أتمتع بجمال تلك الكائنات و أسبح الله و أقدسه ".(مرايا متشظية ، ص :64)	ـ و قد رافقتهم و تعلقت به فطار بي في الهواء و لم أعلم أحدا منى أهل بيتي و لا من غلماني و لا من أصحابي ، و لم يزل طائرا بي ذلك الرجل و أنا على أكتافه ، حتى علا بي في الجو فسمعت تسبيح الأملاك في قبة الأفلاك ، فتعجبت من ذلك ، و قلت : سبحان الله و الحمد لله " .[1]
ـ "فكنت أشاهد ما لا عين رأت ، و لا أذن سمعت ، و لا خطر على قلب بشر من الكائنات النورانية البديعة و القصور المبنية بالدر و الياقوت و كانت الأشجار الزمرية تتدلى أغصانها بالفواكه العجيبة " .(مرايا متشظية ، ص :64)	ـ " و قد ذهبت عقولهم من ذلك و صاروا مثل المجانين من كثرة مارأوا في الجزيرة من الأمتعة و الأموال التي على ساحل البحر . و قد رأيت في وسط تلك العين شيئا كثيرا من أصناف الجواهر و المعادن و اليواقيت و اللآلئ الكبار و الملوكية ، و هي مثل الحصى في مجاري الماء في تلك الغيطان ، و جميع أرض تلك العين تبرق من كثرة ما فيها من المعادن و غيرها " [2]

---

[1] ألف ليلة و ليلة ، دار الكتاب الحديث ، الجزائر، د.ط، 1432هـ ـ 2011م، ج4 ، ص :16.
[2] نفسه ،ج4 ، ص:05.

- " فرأيت نهرا آخرا ، فاشتهيت أن أشرب منه . فأنزلني الطائر المركوب فشربت من عسله المصفى إلى أن أشبعت من رحيقه اللذيذ . و العديم النظير في الوجود . ثم أكلت من بعض ما كان يوجد على ضفافه من رمان و تمر ." (مرايا متشظية ، ص : 65)	- " فكان في الجزيرة فواكه كثيرة و عيون ماء عذبة ، فصرت آكل من تلك الفواكه "[1]

من خلال الأخذ بالمقارنة بين المقاطع السردية الوصفية في رواية (مرايا متشظية) ، و المقاطع السردية الوصفية لحكاية "السندباد البحري" في (ألف ليلة و ليلة) ، نصل إلى أنها تحاور بعضها البعض في علاقة قائمة أساسا على المشابهة فيما ورد على لسان "عالية بنت منصور"، و علاقة مفارقة فيما جاء على لسان "الشيخ بنو بيضان".

بالإضافة إلى وصف الأمكنة و شخوصها ، فإن " السندباد البحري " ركز وصفه على الحياة الاجتماعية و الدينية للأماكن التي زارها ، فحكى ما شدّ اهتمامه من عادات الناس و عباداتهم ، مثلا : حكى "السندباد البحري" أنه عندما زار أحد البلدان

[1] السابق، ج3 ، ص :236.

قال له رجل أنه من العادات الاجتماعية لهذه البلاد «إذا ماتت المرأة يدفنون معها زوجها بالحياة ،و إذا مات الرجل يدفنون معه زوجته بالحياة ، حتى لا يتلذذ أحد منهم بالحياة بعد رفيقه » .[1]

أما في عادات مجتمع (مرايا متشظية) فهي كما يقول "عبد الملك مرتاض" : « حشـــودا من النـــاس يحتملـــون نعوشـــا على أكتافهـــم ،وهم يهللون و يكبرون ، و يحولقون و يسبحون و يستغفرون الله أو لا يستغفرون . و في صدر النعوش سُجِّيَ بخرق جميلة ملونة حتى يتميز النعش من النعوش التي يحملها أهل الربوة الحمراء . بعد أن اغتيل زامرهم مع أعضاء فرقته جملة واحدة ذبحا . كما ذبحت الحلاقة و ابنتها الصغيرة ، و قيل أن الصحيح أن ابنتيها لم يذبحوها قبل أن يذبحوا أمها .ثم أخذوا لحمها قرى لشيخهم الذي كان مولعا حفظه الله بأكل لحوم الرضع ، و قيل غير ذلك حول هذه الحادثة » .[2]

نلاحظ أن "عبد الملك مرتاض" احتذى بما جاء في حكاية " السندباد البحري " في حديثه عن عادات الدفن ، لكنه فارق الحكاية في الكيفية ، ففي النص الأول إنما يدفن الرجل حيا مع زوجته و تدفن الزوجة حية مع زوجها ، و ذلك بنية حسنة ، حتى لا يفرق بينهما لا في الحياة و لا في الموت وفق ما جاء في النص السردي .

أما في النص الروائي في (مرايا متشظية) ، فالموت يكون بأبشع الاغتيالات و السبل ، و قد تعمد الكاتب سرد ذلك ليبين مدى بشاعة الحياة و حتى الموت في مجتمعه الروائي *، و هنا تكمن المفارقة الحوارية في تقنية الوصف.

---

[1] السابق، ج3 ، ص : 351.

[2] عبد الملك مرتاض : مرايا متشظية ، ص : 51.

*رواية (مرايا متشظية) رمزية في سردها ، و يمكن أن نؤول هذا المقطع السردي بأن الحياة أصبحت صعبة و مستحيلة في البلاد العربية ، لأنه سكنها الرعب و الخوف و تضارب الإخوة و عمت الخيانة ، حتى أصبح الشخص لا يؤمن نفسه من أخيه حتى بعد الممات.

و يحدثنا " العفريت" في (مرايا متشظية) ضمن رحلة الشيخ "بنو بيضان" عن أصلهم ، يقول : « نحن قوم ينتمون إلى إبليس الأعظم نؤكد لك ذلك ..و يكفيك ذلك و لكننا لسنا على ملة فنحن لا نصلي و لا نصوم و لا نحج إلى البيت و لكننا نسعى بكل ما نملك من القدرة التي وضعها الله في خلق الجان و الشياطين فنوسوس للناس من المؤمنين حتى لا يفعلوا الخير لأن سعادتنا في سفك الدماء البشرية التي كثير منا يتغذى منها ».[1]

هذا المقطع السردي الواصف للجانب الديني في الرواية يتقاطع مع ما ورد في حكاية " السندباد البحري " عندما قالت له زوجته : « احترس من خروجك بعد ذلك مع هؤلاء الأقوام ، و لا تعاشرهم فإنهم اخوان الشياطين ، و لا يعلمون ذكر الله تعالى ، فقلت لها : كيف كان حال أبيك معهم ؟ فقالت لي : إن أبي ليس منهم و لا يعمل مثلهم ، و الرأي عندي حيث مات أبي انك تبيع ما عندنا و نأخذ بثمنه بضائع ثم نسافر إلى بلدك و أهلك ، و أنا أسير معك و ليس لي حاجة بالقعود هنا في هذه المدينة بعد أمي و أبي ».[2]

إن النصين يتقاطعان في الفكرة لكنهما يختلفان في موضوعها ، ففي النص السردي الأول المقتطف من رواية (مرايا متشظية) تطرح الفكرة إيديولوجية العفريت بأنها نقيض الخير ، و أن "الشيخ بنو بيضان " سيتبعه لأنه فاعل سلبي ، و بالتالي فالنص يعبر عن إيديولوجية حاملة لدلالات سلبية .

أما النص الثاني فيطرح فكرة إيديولوجية زوجة السندباد البحري و أبيها ، على اعتبار أنها حاملة لدلالات إيجابية ، و أن السندباد البحري ، سيتبع نصيحة زوجته بالابتعاد عن قوم لا يعرفون الله، لأنه فاعل إيجابي .

[1] السابق، ص : 183.
[2] ألف ليلة و ليلة ، ج 4 ، ص 17 .

من خلال هذا نصل إلى أن رواية (مرايا متشظية) تتقاطع مع حكاية " السندباد البحري " في الفكرة لكنها تفارقها في المحتوى ، و بالتالي فالعلاقة الحوارية بينهما هي علاقة مفارقة .

احتذى " عبد الملك مرتاض" "السندباد البحري " في سرده فكرة مراسيم الزواج ، ففي المجتمع الروائي خاطب " العفريت " "الشيخ بنوبيضان" لما قرر تزويجه السعلاة "دناتا" جزاءً له على انقاض ملكهم ، يقول : « فهاهي ذي داناتا فانظر إليها . و قد أسرجنا لك الشموع استثناءً لتراها مرة واحدة ثم تصبح رؤيتها محرمة عليك أبد الدهر في مغارة الظلمات ».[1]

فالوصف الذي قدمته الرحّالة "عالية بنت منصور" هو وصف لمكان ، لأن الرواية كما يقول "غاستون باشلار " : « لن تجدي مهما حرصنا على حسن استقرائها إن لم يتحدد مفهوم المكان و لم ترتسم أهم ركائزه خاصة و هو من أدق ما عرفه الفكر البشري من المفاهيم و أكثرها تعقدا و تشعبا و أدعاها إلى الاحتياط و الاحتزاز و التثبت ، فهو من أبرز مركباتها بل ما هي من بعض الوجوه إلا معرض لمختلف تجلياته و مظاهره ».[2]

قدمت الرحّالة "عالية بنت منصور" مفهوما للمكان العجائبي ـ جبل قاف ـ الذي يعمّ فيه كل ما هو جميل عجيب: أصوات ملائكية ، نهر العسل المصفى ، الكائنات النورانية ، القصور المبنية بالدر و الياقوت ... الخ .

و يصف السارد طريق الشيخ "بنو بيضان" أثناء خروجه من قصر "عالية بنت منصور " ، و إنقاذه لملك الجن العملاق دون علم له بهويته ؛لأن شدة الدجى منعه من

---

[1] عبد الملك مرتاض ، مرايا متشظية ، ص : 186 .
[2] ينظر غاستون باشلار : جماليات المكان ، تر غالب هلسا ، المؤسسة الجامعية ، بيروت ، ط2 ،1404 هـ - 1984 م ، ص : 7 ،15 .

رؤيته بوضوح : « كما لا تدرك كنه مكا يكتم هذا الليل الداجي و ما يشتمل عليه من كائنات غريبة لا ترى منها شيئا » .[1]

و لهذا السبب فقد المسار الصحيح ، يقول السارد : « لكنك أين أنت الآن بالتحديد ؟ وهل أنت في طريقك إلى الربوة البيضاء أم إلى ربوة أخرى ؟ ... أنت لا تدري بالتحديد ». [2]

وما يقوله وليّ العروس لـ "السندباد البحري" : « أطعني يا ولدي في الذي أقوله لك ، فإن مرادي لك الخير ، فإن أطعتني زوجتك ابنتي ، و وضعت يدي على ما كان معه ».[3]

الزواج الذي تم بين "السعلاة " و " الشيخ بنو بيضان " في النص الأول ، مبتغاه الحياة التعيسة ، أما الزواج الذي تم بين "السندباد البحري" و ابنة الملك ، فمبتغاه الحياة الطيبة .

نصل إلى أن فكرة " عبد الملك مرتاض" تقاطع فكرة " السندباد البحري" في أنهما كليهما تزوجا ابنة الملك جزاء لفعل أحسنا به للملك، لكن موضوع الفكرة في النص الأول يفارق موضوع الفكرة في النص الثاني كما بيّنا .

درج القدامى على استصحاب وسيلة ترشدهم في ترحالهم ، و تنقلهم من مكان إلى آخر ، فمثلا في حكاية "السندباد البحري " فإن الدليل الذي يرشدهم هو "ريس" ، و السفينة المبحرة هي وسيلة الركوب التي توصل "السندباد البحري" من مكان إلى آخر.

---

1 عبد الملك مرتاض : مرايا متشظية ، ص : 170.
2 نفسه ، ص : 179.
3 ألف ليلة و ليلة ، ج 4 ، ص : 15.

و كانت له أيضا وسيلة ركوب أخرى ، هي "الطائر الذي تحرقه تسابيح الله" يقول : « فسمح بأخذي معه ، و لكنه اشترط على أن لا أذكر الله و لا أسبحه . ثم حملني على ظهره و طار بي مثل الأول ، حتى أوصلني إلى منزل زوجتي». [1]

أما وسيلة الركوب في (مرايا متشظية) هي "الطائر" ، الذي استعانت به "عالية بنت منصور " لتنقلها من مكان إلى آخر ، تقول :«لم أجد إلا الركوبة تمثل أمامي ...فأنزلني الطائر المركوب ... فمثل الطائر المركوب أمامي احتملني بلطف». [2]

هذا الالتقاء بين النصين يعد بمثابة حوار بينهما ، فالنص الثاني هو محاكاة للأول ، و العلاقة بينهما هي علاقة تطابق ، لأن وسيلة الركوب في كليهما عجائبية ، و موضوع الفكرة واحد ؛ فكلا الطائرين يرجم بذكر الله و تسبيحه.

إذا تأملنا اللغة في "حكاية السندباد" سنجدها عجائبية تصويرية ، مثلا :

*أرضه من حجر الألماس .

* كل ذلك الوادي حيات تسعى و أفاع كل واحدة مثل النخلة و من عظم خلقتها لو جاءها فيل لابتلعته.

أما " عبد الملك مرتاض" قد استخدم اللغة العجائبية التصويرية لمعاينة الوصف داخل ما أخضعه من تقنيات أدب الرحلة في روايته ، مثل :

*الأشجار الزمردية

*نهر بديع له خرير كالغناء الجميل

* ضفاف ذلك النهر النوراني العظيم

---

[1] السابق ، ج 4، ص:17.

[2] عبد الملك مرتاض ، مرايا متشظية ، ص:64 .

كما احتذى "عبد الملك مرتاض" "السندباد البحري " في الهدف من الرحلة ، فهدف الأخير نلمسه من قوله :« اشتاقت نفسي إلى الفرحة في البلاد و إلى ركوب البحر و عشرة التجار و سماع الأخبار». [1]

أما "الشيخ بنو بيضان " ذكره "عبد الملك مرتاض" في (مرايا متشظية) ، بصفته باحثا عن ملجأ للاستتار ، خوفا من القتل ، و عليه فهو يقف مع "السندباد البحري" في سعيه للخلاص الفردي ، "السندباد البحـــــري " بسعيه للنجـــاة مـــن الغـــــرق و الخوف ، و عودته آمنا في كل رحلة يقوم بها ، و "الشيخ بنو بيضان" في سعيه للخلاص بنفسه من الموت .

إن هذا الالتقاء و التحاور بين النصين ساعد على تمحور السرد حول فكرة رئيسية ، كما ساهم في تماسك الشكل الروائي ، و وحدته و ترابط أجزائه.

عرفنا كيف كانت العلاقة الحوارية بين النص علاقة تطابق في : استعمال وسيلة الركوب ، و اللغة التصويرية ،و التقاء الهدفين ، و محاورة النص الحاضر للنص الغائب ، كل هذا عن طريق استعمال تقنية الوصف .

«إذن فالوصف هو تصوير لحالات و وضعيات تتعلق بهاته الشخصيات و بالأمكنة التي وقعت بها الحركات ، و تمت بها الأفعال ، فالوصف إذن هو الذي يتكفل بتأطير الأحداث ، و هو الذي يأخذ على عاتقه رسم أجوائها ، و بعبارة أخرى نقول : إن الوصف عملية تهيء الديكور اللازم للحدث ».[2]

إذن فالرحلة هي بالأساس بحث عما تتوق إليه الذات ، إنها تحقيق لإدراك فكرة ، هي مغامرة مكثفة بالتشويق ، و الرحلة من جهة أخرى حدث أدبي ، و الأديب وحده القادر على رصد مقاصدها الفنية ، و صياغة مغامراته وفق خطاب

---

[1] ألف ليلة و ليلة ، ج 4 ، ص: 10 .

[2] ابراهيم صحراوي : تحليل الخطاب الأدبي (دراسة تطبيقية رواية جهاد المحبين أنموذجا) ، دار الآفاق ، الجزائر ، ط1 ، 1999، ص: 101.

تخييلي ، و تبقى جماليات أدب الرحلة دائما تستهوي المتلقى ، لما يحمله من عجيب غريب .

ـ توظيف الخبر:

شغل الخبر حيزا واسعا في النثر العربي القديم ، و اتخذ لنفسه مكانة مهمة في الحياة العربية ، حيث أنه احتوى عاداتها من أسمار و مناظرات..الخ ، كما احتوى مقولاتها من أحاديث و مجالس ... الخ.

فعمت رواية الأخبار و تدوينها بخاصة ، و اعتبر شكلا فنيا جديدا قادرا على حمل الأصناف النثرية و غير النثرية .

« أما العلاقة بين الرواية و فن الخبر فنحددها بما يأتي :

1ـ التشابه بين الرواية و فن الخبر ، من حيث أن كليهما يتميز بالقدرة على احتواء أجناس أخرى .

2 ـ قدرة فن الخبر على تناول الموضوعات المتعددة و المتناقضة كالجد و الهزل ، فقد اشتهر أبو الفرج الأصفهاني بتناول الموضوعات الهازلة في حين عرف أبو الحيان التوحيدي بميله إلى معالجة الموضوعات الجادة .

3ـ احتواء فن الخبر على عناصر قصصية تقربه من فن القصة ، كتوهم الحقيقة عن طريق السند ، و تداخل الخيالي بالتاريخي ، و قابيلية المحاكاة ووضوح وجهة النظر ضمن النسق الحكائي ، بالإضافة إلى ما يتميز به فن الخبر ، من خصائص مشابهة لخصائص السرد القصصي كالإيجاز و التكثيف و التلميح » .[1]

«و الأخبار عموما هي أحداث الماضين و أفعالهم و أحوالهم و ما طرأ على أوضاعهم و حياتهم مما يتناقله الرواة و يتحدث به اللاحقون عن السابقين أو شاهدو

[1] محمد رياض وتار : توظيف التراث في الرواية العربية المعاصرة ، ص : 176 ،177.

الخبر و سامعوه . و هي في مجال بحثنا هذا معلومة تاريخية أو أدبية أو شخصية أو غيرها ».[1]

انطلق "عبد الملك مرتاض" في روايته من الموروث التراثي الخبري ، و استفاد منه حين أدخله إلى النص في التعبير عن الواقع ، لكن على الرغم من الجنوح إليه لم يسمح له بالسيطرة على النص الروائي الجديد ، فمثلا المقطع السردي المنتزع من كتاب (معجم البلدان) لـ "ياقوت الحموي" عن "عين وبار" نقله بتصرف فالنقاط الثلاثة المتتالية تعني أن هناك نصا محذوفا * ، و الرجوع للكتاب يثبت ذلك .**

و إذا كانت الرواية نظرت إلى هذا التراث الخبري القديم للقول بالمضمون المعاصر ، فإنها قد استفادت أيضا من بنيته، فوثق الكاتب النص الخبري المنزوع من كتاب (معجم البلدان) على المتن الروائي كالتالي :

(يقوت ، معجم البلدان وبار ، ص: 115)

تضمن هذا الخبر وصف لـ (عين وبار) ، نقل حكايتها راو اسمه "الليث " ونهل " ياقوت الحموي " من كتاب (أخبار العرب) قصة الرجل الذي نحا منحى الإبل المتجه نحو (عين وبار)، فكلمه الجن وتوعده بأن لا يعود إلى هذا المكان ، والمغادرة منه للنجاة بنفسه.

إن هذا المقطع السردي جعله "عبد المالك مرتاض" في (مرايا متشظية) بين مزدوجتين في الصفحة:114و115 ، وعاود إدراجه في الصفحة 151 و152 دون

---

[1] عبد الله العشي : زحام الخطابات (مدخل تصنيفي لأشكال الخطابات الواصفة)، دار الأمل ، تيزي وزو- الجزائر ، د.ط ، 2005 ، ص : 112 .

*ينظر عبد الملك مرتاض : مرايا متشظية ، ص : 144 ، 145 .

** ينظر ياقوت الحموي : معجم البلدان ، ج 5، باب وبار ، دار صادر ، بيروت ، د.ط ، 1497هـ - 1977 م ، ص 356 ، 357.

مزدوجتين ، إضافة إلى تعديله في شكل كتابته في الصفحة رقم 115 من الرواية نفسها ،بحيث نجد المقطع السردي ـ الآتي ـ مكتوب في نصه الأصلي كما يلي :

«فبينما هو واقف يفكر اذ اتاه رجل من الجن فقال له : ما وقوفك ها هنا ؟ فقص عليه قصة الابل فقال له لو كنت فعلت ذلك على معرفة لقتلتك ولكن اذهب واياك المعاودة فان هذا الجمل من ابلنا عمد الى اولاده فجاء بها ثم أعطاه جمالا وقال له : فانج بنفسك وهذا الجمل لك »[1].

وتصبح شكل كتابة هذا المقطع السردي من النص الخبري ، في متن (مرايا متشظية) كالآتي :

« فبينما هو واقف يفكر إذ أتاه رجل من الجن فقال له ...

ـ ما وقوفك ها هنا ؟

فقص عليه قصة الابل ...

فقال ـ لوكنت فعلت ذلك على معرفة لقتلتك . ولكن اذهب واياك والمعاودة فان هذا جمل من ابلنا عمد الى اولاده فجاء بها ، ثم اعطاه جملا . وقال له فانج بنفسك وهذا الجمل لك ... ».[2]

أراد الكاتب من تغيير شكل الكتابة ، مسرحة الأحداث، فالنقاط الثلاث المدونة هنا لم تصبح دالة على نص محذوف كما في السابق، بل دالة على وصف طريقة لحكي محذوف لجعل كل متلقي يتصوره وفق خياله .

إن هذا التعديل وهذا التغيير الذي طرأ على النص الخبري ، هو محاولة جعل هذا النظام القديم يتلاءم مع نظام النص الجديد ؛لأن النظام اللساني يمثل المصاب الفعلي

---

[1] ياقوت الحموي : معجم البلدان ، ج 5، باب وبار ، ص :356 ، 357.

[2] عبد الملك مرتاض : مرايا متشظية ، ص : 152 .

لتراكمات ثقافية قد اكتفت بعطائها عبر قرون وخلال تجربة لغوية تصل بين الماضي واغوار المستقبل .[1]

هذا التعديل هو ما جعل الرؤية الحوارية بين النصين الغائب ـ النص كما هو في (معجم البلدان) ـ ، و النص الحاضر ـ النص كما هو في (مرايا متشظية) ـ تقوم بالأساس على علاقة المشابهة .

فالنص الحاضر أراد أن يجعل موضوعه في هذا المقطع السردي كما ورد في معجم البلدان ، و كما رأينا أعلاه أنه نقله إلى متنه و أسقط عليه سمات النظام الجديد ، و بهذا الشكل تولدت هذه العلاقة الحوارية .

نعلم أن فن الخبر يعتمد ، ببنيته الفنية، على ظاهرة الإسناد وتعدد الروايات لتقديم الحدث ، فالسارد هنا روى عن "الليث" وأخبار العرب واستعمل الفعل الدال على سرد الخبر في قوله :« قال الليث » [2] ، والملاحظ أنه لم يعتمد على الإسناد الطويل من الرواة لأن هذا الشكل من الإسناد لا يتناسب وفن الرواية .

وفي نقله عما رواه" الليث"، وعما رواه كتاب (أخبار العرب) ، نلاحظ تعدد الروايات وهي سمة من سمات فن الخبر ، لجئ إليها الكاتب لتقديم حكاية (عين وبار) في قالب القصص الإخباري بأنها تتناسب وفن الرواية .

يحدثنا " محمد رياض وتار " فيقول : « يتميز فن الخبر بالإيجاز والتكثيف والتلميح وهذا ما يتناسب والسرد الحديث الذي يميل ايضا الى الايجاز والابتعاد عن الاستطراد ». [3]

---

[1] مقدمة مدونة الاعترافات والأسرار ، ص : 15 ، نقلا عن محمد رياض وتار : توظيف التراث في الرواية العربية المعاصرة ، ص: 178.

[2] عبد الملك مرتاض : مرايا متشظية ، ص 114 .

[3] محمد رياض وتار : توظيف التراث في الرواية العربية المعاصرة ، ص : 114 .

و في الخبر المنقول داخل الرواية تعبير مكثف و موجز عن أخبار أرض "وبار" يقول السارد : « كانت أرض وبار أكثر الأرضين خيرا و أخصبها ضياعا ، و أكثرها مياها و شجرا و تمرا ، فكثرت بها القبائل حتى شحنت بها أرضهم و عظمت أموالهم ...» [1]

إذا كان النص الأدبي كما يعرفه النقد المعاصر نصا قائما أساسا على نص آخر يستقي منه مشروعيته ، و مبررات وجوده عبر موقع التأثيرات ، و التفاعلات من خلال استثماره لمختلف الأنواع الأدبية ، فإن رواية (دم الغزال) تعتبر علامة متميزة ببنيتها السردية ، و صيغ اشتغال المتخيل ، و الذاكرة ، و اللغة من خلال استضافتها لنصوص أخرى ، عملت على تحقيق الصنعة الروائية التي تلعب فيها مقصدية الكاتب دورا هاما في إبراز مظاهر الحوارية ، من حيث اعتماد "مرزاق بقطاش"[2] على لغة ذات طبيعة إيحائية ، تعتمد الرمز ، و يتبين لنا ذلك من خلال حضور معاجم للغة التشبيه و الاستعارة ، كاللغات الذاتية التي تتيح التوغل في الذات و اختراق الباطن ، و هذا ما تتميز به بعض المقاطع السردية في الرواية نورد منها :

---

[1] عبد الملك مرتاض : مرايا متشظية ، ص : 114.

[2] يعتبر أحد أعلام الكتابة القصصية و الروائية ذات التعبير العربي في الجزائر ، إذ أسهم في تأسيسها و عمل على إثراء رصيدها في كنف التوق إلى ترقيتها، من خلال منظور أدبي ينهض على جدلية الأصالة و المعاصرة .

ولد في الجزائر العاصمة في غضون شهر جوان عام 1945 ، تابع تعليمه الابتدائي و الثانوي في مدرسة الشبيبة الإسلامية و مدرسة التهذيب العربية ، ثم واصل دراسته العليا بالمدرسة العليا للترجمة حيث تحصل على إجازة في الترجمة ، اشتغل عند تخرجه صحفيا في مجلة المجاهد ، لسان حزب جبهة التحرير الوطني و كذلك في كتابة الدولة للثقافة و الفنون الشعبية .

مارس الرسم و الموسيقى قبل أن يجد طريقه إلى القصة القصيرة و الرواية . نشر أول قصة له سنة 1963بصحيفة الشعب (الجزائر) و كانت تحمل عنوان " دماء على الرصيف" ، ثم تابع قصصه قبل أن تستهويه الكتابة الروائية .

ينظر بوشوشة بن جمعة : الرواية العربية الجزائرية (أسئلة الكتابة و الصيرورة) ، دار سحر، تونس ، ط1 ،1998 ، ص : 63 .

أ ـ « و أسفر الصبح .عاد الزمن إلى سيرورته و تحركت تلك الميكانيكا الدقيقة في سريرتك . لقد توقفت بعض الوقت و راحت تنتظر منك أمرا بالاستئناف . الألم ثابت في مكانه . إياك أن تتحرك قيد أنملة . الألم يرد أن يضع حدودا لذاته . أنت في جهة و هو في جهة أخرى و كلاكما على حذر من الآخر يراوغه يترصد حركاته يبحث عن مكان للتسلل إلى المناطق المحرمة ».[1]

ب ـ «الساعد الأيمن بدأ يتحجر ، لقد نام منذ وقت طويل على ما يبدو »[2]

إن هذا الأسلوب الشاعري يحيل على الجنس التعبيري الشعري الذي تم أسلبة تلفظاته ، فقوله : «و بكى بعضي على بعضي معي »، فهذا القول ينتسب إلى قول الشاعر :

.... و بكى بعضي على بعضي معي [3]

كما يستحضر شعر "فرنسوا فيون" : يقول : « و تكتشف وسط كتلة الروايات ديوانا شعريا لفرانسوا فيون و ما أسرع ما تبحث فيه عن قصيدتك المحبوبة " يا اخوتي البشر ، يا من تعيشون بعدنا في هذه الدنيا ، إياكم أن تتصلب قلوبكم و تقسوا علينا !" ».[4]

---

[1] مرزاق بقطاش : براري الموت (خويا دحمان ـ دم الغزال ـ يحدث ما لا يحدث) ، الفضاء الحر ، الجزائر ، د.ط ، أكتوبر 2007 ، ص :262 .

[2] نفسه ، ص : 254 .

[3] أحمد حسن الستريات : تاريخ الأدب العربي ، دار الثقافة ، بيروت ، ط9 ، 1975 ، ص :321 .

[4] مرزاق بقطاش : براري الموت (خويا دحمان ـ دم الغزال ـ يحدث ما لا يحدث) ، ص : 264

إن من شأن هذه العناصر أن تخلع على لغة النص الروائي طابع التجريب الشكلي و الوظيفي، ضدا على المعيارية و رتابة إيقاع اللغة ، لتؤشر من منظور "باختين" على تفاعل اللغات و إضاءة بعضها البعض.[1]

كذا يحيل قوله : " تعب كلها الحياة " إلى قول "المعري" :

تعب كلها الحياة فما أعجبت ....

و لأن المسرح هو أبو الفنون فقد استحضر "مرزاق بقطاش " نص مسرحي يقول فيه "سوفوكليس" : « أيتها الشجرة التي لا نظير لها ، يا شجرة الزيتون الشقراء ، يا من ترهبين الأعداء .. إنك تموتين ، ثم تبعثين حية ».[2]

عمد الروائي هنا على استحضار أجناس تعبيرية داخل نصه السردي ، و ذلك من أجل تحقيق الصنعة الروائية * ، و نستطيع ملاحظة ذلك أيضا و بوضوح من خلال استجلاء مادة السيرة الذاتية حين أسلبها "مرزاق بقطاش" بشكل فني ، و جعلها تلتحم مع سياق الحكاية ككل فامتزج فيها الحقيقي بالمتخيل .

« و هكذا تتمظهر التعددية اللغوية من خلال اشتمالها على أجناس تعبيرية تتخلل الرواية و تنصهر مع السرد و الوصف و الحوار لتكون بمثابة خلفية نصية تضيء و تستضيء بالتبادل مع الشخصيات و الفضاءات و الأزمنة» . [3]

---

[1] ينظرميخائيل باختين : الخطاب الروائي ، تر محمد برادة ، ص :148.

[2] مرزاق بقطاش : براري الموت (خويا دحمان ـ دم الغزال ـ يحدث ما لا يحدث) ،ص: 208.

*ظهر هذا المصطلح لأول مرة على يد "جوليا كريستيفا" في عدة أبحاث لجماعة Tel Quel ، و هو يعني حضور فعلي لنص ما في نص آخر ، أو عملية تحويل و انتقال عدة نصوص يقوم بها نص مركزي يحتفظ بزيادة المعنى ، أو تكرار لوحدة في خطاب آخر Antoie compagnon .

ينظر سعد بن هاني : شعرية التعدد اللغوي في رواية سرايا بنت الغول ، علامات ، جدة ، ج 54 ـ م 14 ، شوال 1425هـ ـ ديسمبر 2004 ، ص : 591.

[3] نفسه، ص: 586.

نلاحظ أن الكاتب استحضر في المتن الروائي النصوص الغائبة دون تغيير ، نتج عن هذا أن تأسست علاقة حوارية تقوم على المطابقة ، كما أن حضور النص الغائب في متن النص الحاضر أعطاه بعدا جماليا تمثل بالخصوص في تعدد الصور ، و تعدد اللغات ...الخ.

1- 2 التراث الشعبي:

« صادف الدارسون الكثير من الصعوبات في إيجاد تعريف شامل و محدد للتراث الشعبي ، خاصة و أنه يتضمن معنيين مختلفين سواء أتعلق الأمر بموضوع هـــذا العلم ، أو تعلق بمجموع القواعد المنهجية التي تحكمه باعتباره فنا من فنون المعرفة الإنسانية ، لكن بالرغم من الاختلاف الحاصل بين العلماء ، نورد التحديد الذي أورده محمد الجوهري ، و الذي حدده في أربعة عناصر أساسية هي :

1ـ المعتقدات و المعارف الشعبية

2ـ العادات و التقاليد الشعبية

3ـ الثقافة المادية و الفنون الشعبية

4ـ الأدب الشعبي ».[1]

---

[1] ينظر سمية فالق : التراث الشعبي بين المفهوم و الاستعمال ، مجلة المعنى ، منشورات المركز الجامعي خنشلة ، ع 2 ، جويلية 2009 ، ، ص : 165- 174.

* الأسطورة هي قصة يغلب عليها الوضع بطبيعة الحال ، تتعلق في الغالب بـ " الإلهيات " لدى الأمم ، يعمد مخترعها الأول إلى ربط شيء ما ، بشيء آخر أو ظاهرة ما بأخرى ، أوحى له هذا الربط تصوُّرُه للعلاقة بينهما . تروي أحداثا تتجاوز الواقع و المنطق و تهدف دائما إلى تفسير أصل الحياة و أسرار الكون و الوجود و محاولة الإجابة عن الأسئلة المرتبطة بها . و ربما يكون هذا ما دفع المفسرين إلى نعتها بالأكاذيب و الترهات . و قد عرفها العرب كغيرهم من الشعوب و وضعوا الكثير منها ـ و أخذوا عن غيرهم أيضا ـ .

ينظر إبراهيم صحراوي : السرد العربي القديم (الأنواع و الوظائف و البنيات) ،منشورات الاختلاف ،ط1، 1429هـ ـ 2008م ، ص: 44.

تمثل الأسطورة * بوصفها واحدا من أهم منابع الموروث ، مرجعا أساسيا من المرجعيات النصية ، الرمزية و الفنية ، التي مكنت الرواية من تحقيق تقدم نوعي على مستويين : مضموني و جمالي ، و من الدخول إلى تلك المرحلة التي أشرت إلى بعض تجلياتها آنفا و التي تعد مفصلا واضح المعالم بين نسقين متمايزين في مسيرتها : نسق تقليدي يرتهن إلى منجز سابق عليه و مفرط في نقله الآلي عن الواقع ، و آخر يحاول التحرر من الأعراف الجمالية التي أرساها الشكل الروائي الوافد ،ثم التأصيل لأعراف جمالية روائية عربية .[1]

في رواية (الغيث) يعيد "محمد ساري" اكتشاف الماضي بتأسيس نصه الروائي على علاقات حوارية مع نصوص أخرى سابقة ، فجعل نصه ينفتح على الذاكرة البشرية و استحضر أسطورة "بينيلوب " يقول :

« أتساءل إن كان أوليس سيستبسل في مواجهة كل الأخطار إن لم يكن يؤمن إيمانا قاطعا بيقين عودته ، عاجلا أم آجلا ، إلى حضن حبيبته ، الزوجة الوفية و حارسة مملكته . صحيح أن العودة لم تكن ممكنة لو لا مساعدة الآلهة التي أشرت له بذلك عبر علامات واضحة . و الحق يقال أن جميع المحاربين الأبطال يحثهم شعور عميق بالاصطفاء ، بأنهم المختارون المفضلون للقيام بأمر جلل . تقود الملائكة خطاهم و تقربهم من رب السماوات و الأرض . لذلك ، فهم يغامرون و يخوضون المعارك الحامية الوطيس ، دون خوف و لا تردد ».[2]

حدثنا "محمد ساري " قبل هذا المقطع السردي عن جزاء المحارب، فقال أنه في جميع الحالات فائز ، سواء بجنة الحياة الدنيا عند انتصاره ، أو جنة الخلد عند موته ، و هذا بفضل الخالق عزّ و جل .

---

[1] ينظر نضال صالح : النزوع الأسطوري في الرواية العربية المعاصرة ، منشورات اتحاد الكتاب العرب ، د. ط ، 2001 ، ص : 06.

[2] محمد ساري : الغيث (رواية)، منشورات البرزخ ، الجزائر ، د.ط ، فيفري 2007 ، ص : 09 .

و لأن "محمد ساري " أراد تقريب المعنى أكثر للمتلقي ، انتقى من التراث الشعبي دليلا نفسيا ، يتمثل في هذه الأسطورة التي تحكي عودة "أوليس" لزوجته "بينيلوب" بفضل الآلهة كما تروي الحكاية.

فنلاحظ أنه عقد مقارنة بين النصين ليوصل للقارئ أنه توجد دائما قوى قادرة تهب الحياة للإنسان الصبور ، المكافح .

و بالتالي فالنص الغائب جاء دليلا ليوضح النص الحاضر نظرا للتشابه القائم بينهما ـ من منظور الكاتب ـ فتفاعل معه ، و حاوره في علاقة قائمة على التشابه .

أما "مرزاق بقطاش" نراه يستحضر أسطورة "سيزيف" ، و يحمّل نصه بدلالاتها ، يقول :

« سيزيف يحمل حجرا من أعماق الوادي ليصعد به إلى القمة ». [1]

"سيزيف" هو محارب بارع و ماهر يتميز بالمكر و الدهاء، و هو ابن "أيولوس" إله الرياح ، و "سيزيف" كان ملكا على "سيلينا" ، و قد ارتكب من الأفعال ما أغضب عليه إلهة "الأولب" لذا تعرض لأقسى و أعنف أنواع العذاب ، فقد أجبره "زيوس" على أن يرفع صخرة عملاقة إلى قمة الجبل ، و ما أن يصل إلى قمته حتى تنحدر الصخرة مرة أخرى ، و تسقط عند سفح الجبل فيعود مرة أخرى لدحرجتها إلى قمة الجبل ، و ما أن يصل إلى قمته حتى تنحدر مرة أخرى لأسفل ، و هكذا يظل "سيزيف" في هذا العذاب الأبدي . [2]

---

[1] مرزاق بقطاش : براري الموت (خويا دحمان ، دم الغزال ، يحدث ما لا يحدث) ، ص : 236

[2] ينظر ألبيركامو : أسطورة سيزيف ، تر أنيس زكي حسن ، منشورات دار مكتبة الحياة ، بيروت ـ لبنان ، 1983.

استحضر "مرزاق بقطاش" هذه الأسطورة ، و جعلها تتفاعل مع نصه الروائي لتعطينا نصا جديدا هو أن انجاز القراءة و الكتابة بالنسبة للرئيس "الشاذلي بن جديد" مستحيلة استحالة مهمة البطل الأسطوري "سيزيف" .

تمثل الرموز أحد أكثر أشكال استلهام الأجناس الأدبية العربية الحديثة ، بما فيها الرواية ، للمنجز الأسطوري ، بوصفها التعبير الأمثل عن موتيفات غريزية كونية مختلفة ، أو أنساق من السلوك و المعتقد الإنسانيين ، و لأن الرموز بعامة كالأسطورة تماما ، محل عمل دائب لا يتوقف ، بمعنى أنها حفريات حية و متجددة على الدوام .

و تمتلك بعض الأعداد بوصفها رمزا أسطوريا « أهمية بالغة و حضورا مميزا في الفكر الانساني ، و من أكثر تلك الأعداد شيوعا ، و من أكثرها ارتباطا بما هو أسطوري الأعداد : ثلاثة ، و سبعة ، تسعة التي نالت جميعها حضوة خاصة عند غابر الأمم و في سالف المعتقدات ليس بسبب تردد أصدائها في جنبات المغامرات التالية لجذورها الأسطورية فحسب ، بل بسبب ارتباطها بدلالات سحرية في الكثير من تلك المعتقدات ، و في بعض الديانات و لدى عدد من الشعوب أيضا». [1]

أدت رواية (دم الغزال) توظيف العدد "سبعة" ، مثل قول السارد :

أ ـ «عليك أن تقيم السبوع في وجدانك بدءا من هذه اللحظة ».[2]

يعد العدد سبعة أبرز محفزات النزوع الأسطوري في الرواية ، و هو يتواتر في تضاعيف السرد تواترا يبدو معه مكونا أساسيا من مكونات المحكي الروائي ، بل رمزا تكاد تفقد الرواية بغيابه الكثير من ثرائها الدلالي .[1]

---

[1] نضال صالح : النزوع الأسطوري ، ص : 133، 134.
[2] مرزاق بقطاش : براري الموت (خويا دحمان ، دم الغزال ، يحدث ما لا يحدث) ، ص :260 .

إن لفظ السبوع يشير إلى العدد "سبعة" الذي له تجليات تتضمن دلالات إيجابية ؛ ففي أحشائه يتضمن حدث الموت و الانبعاث ، يقول :

ب ـ « السبوع و العودة إلى الحياة و الخروج من القبر و عشرات الأوصاف و النعوت الأخرى ».[2]

فعودة "مرزاق بقطاش" إلى الحياة بأعجوبة شكل حافز النزوع الأسطوري داخل النص الروائي ، استدعى أسطورة العنقاء بشكل واضح .

إن هذا التعالق النصي مع أسطورة البعث التي جعلها "مرزاق بقطاش" جزءً أساسيا من بنية النص ،أكسبت الرواية قوة تعبيرية في حواره مع العنقاء ، يتبين من خلاله أن الكاتب مرتبط بواقعه الشعوري ، فيما عبر عنه من ثنائية ضدية هي :

الموت ← الحياة

الانبعاث

أما البنيات السردية الحاملة للأعداد الرامزة في روايتي (مرايا متشظية) و (الغيث) هي كالآتي :

أـ « رحمته تسع السموات السبع ». [3]

ب ـ « بإمكان الشخص أن يكتسب نفوذا شيطانيا رهيبا إذا تمكن من اقتلاع ذراع درويشة في الليلة السابعة بعد دفنها ». [4]

---

[1] ينظر نضال صالح : النزوع الأسطوري ، ص : 137.

[2] مرزاق بقطاش : براري الموت (خويا دحمان ، دم الغزال ، يحدث ما لا يحدث) ، ص:261.

[3] محمد ساري : الغيث (رواية) ، ص : 18 .

[4] نفسه ، ص : 34 .

ج ـ « و لا تحب إذ تحب إلا عالية بنت منصور . صاحبة السبع قصور . و الآتية من وراء السبعة البحور ».[1]

د ـ « لا بل كل الروابي السبع بقبائلها السبع . و لياليها السبع . و أحاجيها السبع . و دياناتها السبع . و مصائبها السبع ... و من أجل ذلك سماكم الظلام ، الظلام ...».[2]

هـ ـ « اعترف بأنه غير موهوب في الدراسة . فشل في امتحان التعليم المتوسط ثلاث مرات . ».[3]

و ـ « لم نتمكن من فعل شيء في اليومين الأولين . و لكن في اليوم الثالث ، في حين كان يطعم كلبه ، باغتته بضربة فأس على الرأس ».[4]

كما استحضر المتن الروائي في رواية (الغيث) العديد من الأمثال الشعبية ؛ على اعتبار أن المثل هو «خلاصة تجربة نقل لخبرة ، جملة موجزة بليغة تلخص حادثة أو واقعة فتكون دليلا لها و مخبرا عنها و موحية بها ، ذلك إن ذكر المثل يعني بالضرورة استعادة الواقعة حتى و إن لم تـُروَ . و المثل يضرب كلما اعتقد أن شخصا أو جماعة أتوا ما أتاه من ضرب به أو له أوعنه أو من أجله ، لذا هو كالشجرة التي تخفي الغابة . ذلك أن أهميته لا تكمن فيه في حد ذاته بل تكمن فيما يتبعه ، أي في القصة أو الواقعة التي استدعته ».[5]

من أمثلة ذلك :

---

[1] عبد الملك مرتاض : مرايا متشظية (رواية)، ص : 34 .
[2] نفسه ، ص : 94.
[3] محمد ساري : الغيث (رواية) ، ص : 50 .
[4] نفسه ، ص : 60 .
[5] إبراهيم صحراوي : السرد العربي القديم (الأنواع و الوظائف و البنيات) ، ص : 62 .

أـ « تقول لالة فطومة :أحييني اليوم و اقتلني غدوا ». [1]

ب ـ « تقول نايلة : "ماعسى يفعل الميت في يد غساله». [2]

ج ـ « اخرج عريان أمام الرب يكسيك ». [3]

د ـ «العجوز امباركة جارة نايلة تقول : اللي مكتوب في الجبين ما يمحوه اليدين ». [4]
و في ما يخص الأغاني الشعبية فإننا نسمع ملفوظات أغنية في "عمري عشرين" للفنان الجزائري " الهاشمي قروابي " على لسان السارد ، يقول : « يتحسرون على الأيام الخوالي البارح البارح كان في عمري عشرين ...». [5]

إن استحضار نص الغيث لهجات جزائرية بشكل أمثال و أغانٍ ، عبرت بشكل جلي عن ارتباط الملفوظ اللغوي بالوعي الاجتماعي .

بالتالي فتنوع النصوص داخل المجموعة الروائية ، نفت الشكل الرتيب للفضاءات الواقعية ـ كما هي موجودة في الرواية المونولوجية ـ ، بل قد انفتحت الروايات المنتخبة على الواقع و نهلت من التراث الشعبي بخاصة بشكل جلب إليها القارئ ـ كما رأينا ـ ، فتجسد من خلال تنوع هذا الموروث الحكائي الطابع الحواري الذي تميز به النص الروائي المختار .

---

[1] محمد ساري : الغيث (رواية)، ص : 133 .
[2] نفسه ، ص :133.
[3] نفسه ، ص : 139.
[4] نفسه ، ص : 167 .
[5] نفسه ، ص : 238 .

2- غير الادبية:

2- 1 توظيف التاريخ:

«أهمية الرواية الديالوجية تأتي من كونها تعرض للحقيقة التاريخية الواحدة من منظورات و أساليب متعددة في لحظة واحدة ، مما يجعلها ضمنيا ترفع شعار نسبية امتلاك الناس للحقيقة ، و هذا ما يعطيها بالذات طابعها الشمولي في تصوير الواقع الإيديولوجي و الثقافي ». [1]

يقول "محمد ساري" في (الغيث) : «يوجد زمن الحرب و زمن لحكايات الحرب . بما أن الحكايات تتقاطع مع التاريخ ، تتشابك و تتناضد ، و أن القُصاص نهمون بالتعديل و التغيير ، يقطفون من الحوادث الواقعية ما يحلو لهم ثم يضيفون ما جادت به قرائحهم ، فتصبح الحكايات هي التاريخ ، هي الأصل و المرجع ، هي الحقيقة الوحيدة الممكنة ، تلك التي تلبي المستمعين ، و رغبات الفاعلين المضمرة ». [2]

يهتم بعض الروائيين بالمعلومات التاريخية أشد اهتمام ؛ من حيث نقلها إلى المتخيل السردي و توثيقها توثيقا صارما ، حتى يعبر النص التاريخي عن مرجعه بوفاء ، أما "محمد ساري" فيدمج حدث تضامن الجزائريين مع فرنسا في حرب ألمانيا بشكل ضمني ،و لا يلجأ إلى نقل أحداثه بحرفيتها إلى الرواية ،و نلحظ هذا من خلال المقطع السردي الآتي:

« كنا دوما محاربين أشاوش، نقاوم الغزاة ثم و بعد الهزيمة و ما أكثرها ننخرط مندفعين في جيوشهم لخوض حروب لم تكن تعنينا ». [3]

---

[1] حميد لحميداني : أسلوبية الرواية (مدخل نظري) ، ص : 45.

[2] محمد ساري : الغيث (رواية)، ص : 62.

[3] نفسه ، ص : 08 .

و مثله "مرزاق بقطاش " في (دم الغزال) لم يجد ضرورة لتوثيق المعلومات التاريخية بحرفيتها ، لذلك وظف التاريخ داخل السياق النصي للرواية ، فاتخذ شكل التماهي في السرد وكأنه جزء منه ، يقول : «جئت الى المقبرة في حافلة خصصت لعدد من رجال السياسة وددت لو كنت واحدا من الألوف المؤلفة ، أحس نبضها وانصت إلى هدير الدماء في عروقها وألتقط تعليقاتها . هذه ثاني جنازة في البلد يحملها الشعب كله على أعناقه الأولى كانت قبل أربعة عشرة عاما ، وهي جنازة الرئيس هواري بومدين ، أما هذه فهي للرئيس المغدور المغبون محمد بوضياف الأول مات مغتالا حسبما يقال هنا وهناك أما الثاني فقد أغتيل على طريقة السينما المباشرة الأول كان من الذكاء والفطنة بحيث أنه لم يسمح لقتلته بالاقتراب منه أما الثاني فكان من حسن الظن بحيث فتح الباب واسعا دون قتلته ، بل إنه سمح لهم بأن يقتلوه برصاصات في الظهر وفي القفا ألا ما أشبه طريقة موته هذه بالميتة التي عرفها يوليوس قيصر قبل عشرين قرنا من الزمان». [1]

يسرد "مرزاق بقطاش" / البطل قبل هذا المقطع السردي ما يكنّه عن السياسيين، رغم أن الظروف شاءت أن يكون واحدا منهم، ثم يدمج في سرده هذا المقطع السردي التاريخي الذي وصف فيه أحداث مقتل "بومدين" ومقارنتها مع أحداث مقتل "بوضياف" ، وتشبيهه الأخيرة بمقتل "يوليوس قيصر" ثم يعود إلى موضع السرد الذي كان فيه أول الأمر فيقول بعد هذا المقطع السردي :

« لأعد الآن حيث أنا واقف». [2]

رغم ما جاء به موضوع المقطع السردي الذي أتى قبل هذا المقطع السردي التاريخي، وكذا بعده من مواضيع مختلفة ، إلا أن السارد أتقن فكرة التماهي ؛لأن

[1] مرزاق بقطاش : براري الموت (خويا دحمان ـ دم الغزال ، يحدث ما لا يحدث)، ص :181.

[2] نفسه ، ص : 181 .

القارئ لا يشعر باستطراد يضلله عن الحكاية ، و الحوارية هنا بين الأحداث التاريخية وردت ـ كما رأينا ـ عن طريق علاقة التشابه .

فالشخصية الساردة "مرزاق بقطاش" / البطل بوصفه شاهد هذه الأحداث ، نقل أحداث تاريخية أدمج نصها في السرد الروائي فأصبحت متماهية معه .

الأحداث التاريخية التي تناولتها (دم الغزال) هي أحداث سقوط ، يقول "مرزاق بقطاش " في هذين المقطعين :

أـ « إذا كان فيلم الموت مباشرة عبارة عن تقطيع فني جميل و صادق فإن موت الرئيس محمد بوضياف و سقوطه أمام أنظار الملايين قبل يومين فوق كل مثال و اعتبار إنه أشبه بموت الرئيس الأمريكي جون فتزجرالد كنيدي عام 1963في مدينة دالاس . ليس هناك إذن فرق بين المشهدين الذي اغتال الرئيس كنيدي قيل عنه إنه إزوالد فمن يا ترى قاتل الرئيس محمد بوضياف ؟ ». [1]

ب ـ « ليست بالجريمة الأولى و لا الأخيرة في تاريخنا كله إنها دليل على اهتزاز الرؤية و الصورة في عالمنا هذا ، دليل على غياب الوحدة الحضارية و على افتقارنا إلى التعامل الجاد الجدي فيما بيننا ضمن هذه الوحدة الحضارية الغائبة . الحكم على هذه الجريمة هو الحكم على تاريخنا كله . و أسئلة المحققين و الدفاع و وكلاء الجمهورية لا ينبغي أن تتركز على هذه الجريمة بالذات ، بل ينبغي أن تنطلق شرقا و غربا جنوبا و شمالا ، عمقا و ارتفاعا إلى الوراء و إلى الأمام من قتل الرئيس محمد بوضياف ؟ و في مقابل ذلك من قتل طرفة بن العبد و من دفع بالأمير عبد الله الصغير إلى أن يسلم مفاتيح غرناطة لخصومه الكاثوليك ؟ و من باع

---

[1] السابق ، ص : 186 .

يوغرطة للرومان ؟ و من قتل محمد خيضر ، ومن قتل ابن يوسف التونسي في ألمانيا ؟ إنها أسئلة ينبغي أن تطال التاريخ كله ». [1]

إن جهل القاتل و مكان وجوده أمر عرفه التاريخ الغابر و يمتد هذا حتى الراهن ، فهذه الأحداث الماضية تمتد حتى الحاضر ، و تعيد نفسها عند مقتل "محمد بوضياف "و جهل قاتله و مكان تواجده و سبب قتله . فالحاضر هو استمرار لأحداث الماضي و بالتالي فالحاضر ليس بأفضل من الماضي .

نلاحظ أنه في هذين المقطعين السرديين ، استحضر السارد "مرزاق بقطاش" مجموعة من الشخصيات التاريخية ، منها من عرفت السقوط ومنها من كانت السبب فيه ، فذكر : " محمد بوضياف " ، "جون فتزجرالد كنيدي" ، "أزوالد" ، "طرفة بن العبد" ، "عبد الله الصغير" ، "الكاثوليك" ، "الرومان" ، "محمد خيضر" ، "ابن يوسف التونسي" ...الخ.

أحيا "مرزاق بقطاش" هذه الشخصيات من جديد في نصه هذا ، فجعلها تعيش الحاضر **لتشابه** أحداثها مع بعضها البعض ؛ لأن كل واحد منها شارك في صنع حدث السقوط سواء أكان الفاعل أم المفعول فيه لأنهما معا شهدا : الظلم ، الاستغلال ، و الموت في حدث دائرة السقوط ، **فجعل** "مرزاق بقطاش "هذا الماضي يمتد إلى الحاضر داخل نصه السردي .

ما نلاحظه هو أن المؤرخى ـ السارد ـ اعتمد على ضمير الغائب ، للتأريخ للأحداث ، و عرض شخصياته . كذلك فـ "محمد بوضياف " في حديثه عن "أخناتون" ، "جون فتزجرالد كنيدي" يقول : « الأول عايشت حكمه و الثاني قرأت عنه في كتب التاريخ القديم و الثالث تتبعت أخباره منذ أن بدأت العمل الصحفي عام

---

[1] السابق ، ص: 190.

1962»، و من خلاله استطاع أن يحوّل هذه الشخصيات التاريخية ، إلى شخصيات روائية ، وذلك لمّا أدرجها في سرده الروائي.

«فلا توجد أحداث من دون شخصيات تقوم بها و قد اهتمت الرواية العربية المعاصرة بالشخصيات التاريخية في سردها لأحداث التاريخ ، و تعددت نماذج الشخصيات التاريخية تبعا لتعدد الأحداث التاريخية الموظفة ». [1]

أما نموذج الشخصية التاريخية التي وظفته (دم الغزال) هو نموذج الحاكم المنصف الذي يحمل حسن الظن إنه ، "محمد بوضياف ".

«جاءت هذه التوظيفات في إطار تمجيد الماضي و الحنين إليه ، هربا من حاضر قاتم ، يفتقر إلى حاكم عادل و انحسرت فيه رقعة الدولة العربية بعد اتساعها و تحول فيه الحاكم إلى ظلم الشعب ».[2]

يقول "بوشعيب الساوري" : « كلما ازدادت السخرية ازداد الحنين إلى الماضي و الاحتماء بفضاءاته ، فالسارد و هو يسخر من الواقع الفعلي بخيباته يواجهه و يضع محله واقعا آخر يحاول أن يسترجعه من الماضي ».[3]

فالسارد هنا يضع الماضي و الحاضر موضع مقارنة و موازنة فإذا كان الماضي سلاما و أمانا فإن الحاضر قيد و قمع ، فهذه الثنائية يركز عليها "مرزاق بقطاش" كثيرا في نصه ، و يلونها بطابع السخرية في كثير من الأحيان ، في لغة مصورة للواقع و أزماته . و بالتالي فالحوارية جاءت بعلاقة المفارقة ـ بين الأحداث الماضية و الحاضرة ـ فنجد أن السارد يفضح الانتخابات التي نال فيها الرئيس "الشاذلي بن جديد" أكبر نسبة أصوات بوصفها أنها مزورة ، يقول :

---

[1] السابق ، ص : 121 .

[2] نفسه ، ص: 122 .

[3] بوشعيب الساوري: رهانات روائية ، جذور للنشر و التوزيع ، ط1 ،2007 ، ص: 16.

«يحدث انفجار أكتوبر 1988 و يتساقط المئات من الفتيات و الفتيان بأمر من سيادة الرئيس الشاذلي بن جديد أجل بأمر منه و قد أكد ذلك بنفسه على شاشة التلفزيون بعد أن ذرف دموعا تمساحية ، و لم يتغافل عن ترشيح نفسه مرة ثانية لسدة الحكم و نال ما ناله من نسبة مرتفعة من الأصوات بعد شهر واحد من المجزرة ».[1]

يعاود "مرزاق بقطاش " سرد هذا الحدث التاريخي من جديد ؛ لأنه ـ في نظره ـ في السابق تعرض للعديد من التزييف خدمة لمصالح الحكام .

من خلاله يتبين لنا أن الروائي اهتم بالجانب التاريخي عن طريق ما وظفه من وصف للشخصيات التاريخية ، و كذا فضح أعمال البعض منها ، لكن هذا التراث التاريخي موظف بالخبر غير المدون ، لأنه يمثل الشفوي المسموع و المنقول عبر الأفراد يقول في أمر "الشاذلي بن جديد " : «المسألة معروفة لدى الخاص و العام و في بقاع الدنيا كلها ». [2]

و كذلك هو موظف بعلاقتي التشابه و المفارقة .

«لا شك في أن ما يكتنف التراث غير المكتوب من غموض هو الذي يوفر للمهتم به لذة المعرفة المتأتية من اكتشاف الحقيقة الكامنة بين الروايات المتعددة و النقوش المرسومة على وجوه الحجارة ». [3]

«حقا، الصحيفة الحديدية المنقوشة من الصغر بحيث يستحيل عليها أن يقرأها بمنظاره المكبر من شرفته . لا حظ أنها قديمة جدا تعود إلى ما بعد الحرب العالمية الثانية مباشرة عليها تاريخ 1946 في الأسفل».[1]

---

[1] مرزاق بقطاش : براري الموت (خويا دحمان ـ دم الغزال ـ يحدث ما لا يحدث)، ص:236.

[2] نفسه ، ص : 236 .

[3] محمد رياض وتار : توظيف التراث في الرواية العربية المعاصرة ، ص : 125 .

عندما قرأ البطل ما نقش في الصحيفة الحديدية استنتج قائلا : « لقد كانت جنازة امرأة ، جنازة عجوز نيفت على المائة عام ».[2]

إننا نُعْمِل الذهن بغية إعادة الماضي التاريخي ليعيش من جديد في الحاضر الراهن و يتفاعل معه ، فيصبح جزءا منه .

إن الحوارية في الجانب التاريخي هي نتاج العلاقة الجدلية بين الماضي و الحاضر، و التي وردت في صورتي التشابه و المفارقة ، لأن الفرد يستطيع بالتأمل و الإدراك أن يستحضر أحداث الماضي إلى حاضره ، فهذا الامتداد الزمني يمكنه من فهم واقعه التاريخي بجدية .

« إن فهم الحاضر لا يتحقق إلا بفهم الماضي ، و فهم الماضي لا يتحقق إلا بفهم الحاضر و الاهتمام به و إجراء مقارنة بين ما كان و ما هو كائن ، و بين ما حدث و ما يحدث ».[3]

و لأن الحوارية هنا هي امتدا الماضي إلى الحاضر في جانبها التاريخي فإن "عبد الملك مرتاض" استحضر تاريخ حرب البسوس في سرده ، يقول: « فلعن الله ذلك السهم الذي أصابك في أيام حرب الناقة الجرباء ، رميت ضرعها بسهم ، فرماك صاحبها الذي كان حمى كل الأراضي التي كانت ترعى فيها » .[4]

---

[1] مرزاق بقطاش : براري الموت (خويا دحمان ـ دم الغزال ـ يحدث ما لا يحدث) ، ص :217.

[2] نفسه ، ص : 217 .

[3] محمد رياض وتار : توظيف التراث في الرواية العربية المعاصرة ، ص : 128.

[4] عبد الملك مرتاض : مرايا متشظية (رواية)، ص : 162 .

إن هذا المقطع السردي مقتبس من الحرب التي قامت بسبب ناقة لامرأة اسمها "البسوس بنت منقذ " ، هذه الحرب استمرت 40 سنة بين قبيلة بكر و قبيلة تغلب لأن "بن مرة " من القبيلة الأولى ابن أخت "البسوس" ، قتل "كليب بن ربيعة التغليبي" . ينظر علي أحمد بالكثير : حرب البسوس ، دار مصر للطباعة و النشر ، مصر ، د.ط ، د.ت.

هذا المقطع السردي الذي يستحضر سقوط عرب "تغلب" و "بكر" و تضاربهما فيما بينهما في مدة تاريخية دامت أربعين سنة ، عقد الراوي من خلاله على المقارنة بين الماضي و الحاضر في نقطة الشبه هذه ، مبيّنا أن هذا الماضي امتد حتى الحاضر ،فما شهد العرب من سقوط و تضارب يحاور الحاضر فيسمه بأحداثه .

شبه السارد طغيان "شيخ الربوة البيضاء" بطغيان "كليب بن ربيعة التغليبي" الذي رمى الناقة بسهم فردت عليه القبيلة الأخرى بقتله، أما "شيخ الربوة البيضاء" ألحق الأذى بمعمورته فردت عليه بالنفي و محاولة قتله .

إذن فحدث النص الروائي الحاضر يحاور حدث النص التاريخي الغائب في علاقة تقوم أساسا على المشابهة .

للمزيد نستحضر هذا المقطع السردي : « قيل أن أصل هذه السلالة البشرية من أسرة الدناصير المنقرضة ، تطورت فصيلة منها عبر ملايير السنين فزال الذيل الطويل نهائيا و لطف الرأس و دقنت الأسنان و إن بقي شيء من أصلها ».[1]

من خلال معاينتنا للمستوى التاريخي يتضح لنا أن النص الروائي/ التخييلي يتعامل مع التاريخ من خلال ذاتية معينة . لأن الموضوعية في نظره تقدم التاريخ بأشكال مهمشة ، ذلك أن ما يصنع الأحداث التاريخية هو تشابك المواضيع و المواد التي تساهم في صناعة التاريخ ، و هكذا يكون الهدف من تفكيك التاريخ و نقده هو إزاحة الغشاء عن المناطق المظلمة منه و الكشف عن المسكوت عنه.[2]

نلاحظ أن عملية استحضار النص التاريخي و دمجه في النص الروائي ـ كما رأينا ـ و جعلهما يتحاوران ، جاء ذلك إما بعلاقة التشابه أو المفارقة .

---

[1] عبد الملك مرتاض : مرايا متشظية (رواية) ، ص 97.

[2] ينظر حسين خمري : فضاء المتخيل (مقاربة في الرواية)، منشورات الاختلاف ، الجزائر ، ط1 ، 2002 ، ص : 124 .

2-2 توظيف التراث الديني :

استفادت الرواية العربية و الجزائرية بالخصوص من التراث الديني بخاصة في جانبه القصصي ، و علاوة على أن ثقافة هذا المجتمع ميالة للجانب الديني ، هو ما جعل الكثير من الروائيين الجزائريين في كتاباتهم يستحضرون النصوص الدينية بأشكال مختلفة .

«و لعله من تحصيل الحاصل القول بأن القرآن الكريم هو أحد أهم مصادر المرويات العربية ، فالأمر لا يحتاج إلى بيان ، نظرا للمادة القصصية المعتبرة التي وردت فيه ، و هي مادة تناولت قصص الأنبياء و أقوامهم و أخبار الأمم السابقة . و كثير من هذه المادة ـ أو على الأقل الأطر العامة لبعضها ـ لم يكن جديدا و لا غريبا على السامعين إجمالا لأنهم كانوا سابقي معرفة به سماعا أو مشاهدة آثار أو اقتباسا أو تناقلا . و مثلها مثل القرآن الكريم حفلت السيرة النبوية الشريفة على صاحبها أفضل الصلاة و أزكى التسليم بكم هائل من المرويات و السرود ». [1]

فـ "مرزاق مقطاش " مثلا وظف النص الديني داخل سياق رواية (دم الغزال) من خلال استدعاء الشخصيات الدينية بأقوالها ، يقول :

« و لأنه قال فيهم : أصحابي كالنجوم ، بأيهم اقتديتم اهتديتم ، مثلما قال فيهم بمشهد عرفات في حجة الوداع : لا ترجعوا بعدي كفارا يضرب بعضكم رقاب بعض ! أنا الآن ابدي اعجابي بسعد بن أبي وقاص ، ذلك الذي آثر السلامة فاتخذ من القوم المتصارعين مكانا قصيا و قال قولته التي أرددها بيني و بين نفسي كلما احتدم

[1] ينظر ابراهيم صحراوي : السرد العربي القديم (الأنواع و الوظائف و البنيات) ، ص : 72 ، 73 .

الصراع بين الأشقاء في هذا العالم العربي الإسلامي الفسيح : إيتوني بسيف ينطق فيقول هذا مؤمن و ذاك كافر ! ».[1]

استحضر الروائي أحداثا وقعت في عهد الفتنة يشهد لها التاريخ الاسلامي و هذا النص الروائي ، فأتى بقول "الرسول صلى الله عليه و سلم" و أعقبه بقول "سعد بن أبي وقاص" .فما وقع في أوائل التاريخ الاسلامي و سمي بعهد الفتنة يعيد نفسه الآن وسط الجماعة السياسية .

كما أن النص المستحضر يعيد إحياءه من جديد في سياق جديد يعبر عن تدهور الأوضاع السياسية و حلول الفتن داخل المجتمع ، لهذا فإن كان" سعد بن أبي وقاص" في عهد الفتنة الإسلامية يقول : «إيتوني بسيف ينطق فيقول هذا مؤمن و ذاك كافر ! » [2] ، فإن "مرزاق بقطاش" في عهد الفتنة السياسية يقول : « السؤال المعرف العاتي في دماغي يظل هو هو : من من جماعة على حق ؟ ». [3]

تقوم الشخصية أيضا داخل السياق الروائي باستبدال كلمات الآية القرآنية بكلماتها، لكن تبقى نغمة الآية موجودة ، فالنقارن قول "مرزاق بقطاش"/ الشخصية « أو تحت طير أبابيل يرسلها الله لمعاقبة القتلة في هذا الجمع »[4] ، نلاحظ أن المقبوس أعلاه يحاور الآية الكريمة في قوله تعالى : ﴿ و أرسل عليهم طيرا أبابيل ، ترميهم بحجارة من سجيل ، فجعلهم كعصف مأكول ﴾ (**سورة الفيل 2 - 5**).

إن النص اللاحق يحاور النص السابق و يعيد كتابته من جديد عن طريق استبدال كلمات أخرى بكلمات الآية الكريمة ، هذا الاشتغال يولد دلالات جديدة ،وفق ما

---

[1] مرزاق بقطاش : براري الموت (خويا دحمان ، دم الغزال ، يحدث ما لا يحدث) ، ص : 182 .

[2] نفسه ، ص :182 .

[3] نفسه ، ص : 182 .

[4] نفسه ، ص : 183 .

تأسس عليه النص اللاحق ؛ أي وفق ما يمليه السياق الجديد، فالنص السابق يذكرنا بجماعة الطغاة الذين أتوا يتعززون بفيلهم ، و يريدون هدم البيت الشريف ليمنعوا العرب من الحج ، فأهلكهم الله و أبطل تدبيرهم و كيدهم .

نلاحظ أن النص الحاضر قد حاور هذا النص و أعطانا دلالات جديدة ، نذكر من بينها أن الروائي أراد أن يوصل للمتلقي أن الجماعة السياسية في نواياهم كجماعة الطغاة في الآية الكريمة ، الحاملة في بنيتها معاني الهدم ،و الدمار ، و الفساد ، و الخراب .

و هذه الجماعة رغم الخوف الذي يعتريها جراء أفعالها الشنيعة ،إلا أنها مقبلة على تطبيق نياتها السياسية السيئة ، و هي على يقين أن مصيرها آت لا بد منه ، و سيكون كمصير أصحاب الفيل .

هذه أهم الدلالات الجديدة الموظفة في السياق الجديد (السياق الروائي) ، و هنا يمكن القول إن الرواية اعتمدت على مبدأ المغايرة و الاستبدال في توظيفها للنص القرآني ، و بالتالي فالحوارية اعتمدت على المشابهة في اشتغالها .

و هنا يمكن القول إن الرواية اعتمدت على مبدأ المغايرة و الاستبدال في توظيفها للنص القرآني.

« فالمغايرة تتم من خلال تغيير الكلمات و استبدال بعضها بالبعض الآخر، أي أن قانون الاستبدال الذي اعتمده النص الروائي في تعامله مع النص الغائب أدى إلى انتاج دلالات جديدة» . [1]

و في مقطع سردي آخر يقول السارد :

---

[1] محمد رياض وتار : توظيف التراث في الرواية العربية المعاصرة ، ص : 145 ، 146.

«مشهد أخروي . إنه مشهد الحشر ، غير أن العقاب غير موجود أصحاب القامات الزرقاء يواصلون تحركاتهم التلقائية يمينا و يسارا غير عابئين بالموكب الجنازي »[1]

هذا المقطع السردي يحاور النص الديني الغائب الذي يتحدث عن يوم الحشر، و ذلك عن طريق نقل سياق الآية الكريمة "سورة القارعة " إلى سياق النص الروائي الذي يتشابه معها ، فما يحدث في مجتمع الرواية من "نفسي نفسي " يشبه ساعة الحشر.

« يرد النص الديني أحيانا بوصفه شاهدا على موضوع السرد الروائي و تكون العلاقة في هذه الحال بين النص الحاضر و النص الغائب علاقة مشابهة و لا يحدث أي تغيير للنص الغائب سواء على مستوى التركيب أم الدلالة أم السياق يأتي في كثير من الأحيان على شكل تنصيص ». [2]

فـ "مرزاق بقطاش" يقول :

«إن يتبع الحق إلا قليلون " هذه الحقيقة القرآنية تسطع في ذهني الآن . الحق أهله قليلون في هذه الدنيا ، و الويل ثم الويل لكل من تسول له نفسه الخروج عن أعراف العشيرة حتى وإن كان خروجه هذا اقترابا من خالق الكون نفسه »[3] ، و يقول عندما أصابته رصاصة في دماغه « و أقرأ سورة الفلق ألم أكن أعيش فيما يشبه حلة من حالات الفلق في تلك الثواني ؟ و من شر غاسق إذا وقب ». [4]

في النص القرآني الأول حافظ على تركيبه و دلالته ، أما سياقه فقد وظف ليصف حالة عدم اتباع الحق إلا الأقلية التي تبقى حية رغم مرور الأزمان و اختلاف

---

[1] مرزاق بقطاش : براري الموت (خويا دحمان ـ دم الغزال ـ يحدث ما لا يحدث)، ص:183.
[2] محمد رياض وتار : توظيف التراث في الرواية العربية المعاصرة ، ص : 149 .
[3] مرزاق بقطاش : براري الموت (خويا دحمان ، دم الغزال ، يحدث ما لا يحدث ـ)، ص : 193 .
[4] نفسه ، ص : 244.

المكان، و هذه الظاهرة عرفها القدامى و امتدت حتى الحاضر ، كما هو النص المقبوس الذي امتد بتركيبه و دلالته و سياقه داخل النص الروائي .

ترتكز وظيفة توظيف الرواية للقصة القرآنية إلى الإختلاف و المشابهة ، و قد استفاد "مرزاق بقطاش" من القصص القرآني فوظف مثلا قصة سرقة صواع الملك في قصة سيـــــــــــدنا " يوسف "، و قصة قتل "أخناتون" لما دعى إلى الوحدانية و الإشارة إلى قصة "ياجوج و مأجوج "، و لتوضيح أوجه الشبه بين القصة القرآنية و أحداث الرواية نقوم بالتمثيل لها عن طريق الجدول :

أحداث القصة في النص الغائب	أحداث القصة في النص الحاضر
سرقة صواع الملك في قصة سيدنا يوسف *	سرقة أموال الدولة أثناء استقلال الجزائر مباشرة
قال تعالى : ﴿ فلما جهزهم بجهازهم جعل السقاية في رحل أخيه ثم أذن مؤذن أيتها العير إنكم لسارقون ، قالوا و أقبلوا عليهم ماذا تفقدون ، قالوا نفقد صواع الملك و لمن جاء به حمل بعير و أنا به زعيم ﴾ **(سورة يوسف: 71 - 72)**	«كيف كانت عملية الانطلاق بعد الاستقلال ؟ أخذنا السباق و جيوبنا فارغة و لم نكمل السباق أي سباق بناء الوطن ، و إذا بالبعض منا لا يكادون يحركون أطرافهم بفعل ما تراكم في جيوبهم من أموال و كنوز . كيف تمت أعجب وسرقة في التاريخ ؟ إننا و للأسف لم نجد في القياديين من يقول : إننا نفقد صـــــواع الملك ، كما ورد في قصة يوسف ** عليه السلام ».[1]

---

[1] السابق ، ص : 234 .

* يذكر تعالى ما كان من أمرهم حين دخلوا بأخيهم بنيامين على شقيقه يوسف و إيواءه إيواءه إليه و إخباره سرا عنهم بأنه أخوه و أمره بكتم ذلك عنهم و سلاه عما كان منهم من الإساءة إليه . ثم احتال على أخذه منهم و تركه إياه عنده دونهم فأمر فتيانه بوضع سقايته . و هي التي كان يشرب بها و يكيل بها للناس الطعام عن غرته في متاع بنيامين . ثم أعلمهم بأنهم قد سرقوا صواع الملك ووعدهم جعالة على رده حمل بعير و ضمنه المنادي لهم فأقبلوا على من اتهمهم بذلك فأنبوه و هجنوه . ينظرابن كثير : قصص الأنبياء من القرآن و الأثر ، دار الفكر ، بيروت ـ لبنان ، ط 1 ، 2010 م ، ص : 203.

** نجد في النص اللاحق إقرار حول عدم مسايرة السياسيين لرئيسهم و ذلك يتمثل في عدم خدمته و تلبية طلباته حتى أن هناك من ألحق الضرر بـ "بوضياف " ترتب عنه موته ، على عكس ذلك نجد في النص السابق وضوح الأمر حيث تعمل الحاشية على إسداء أوامر الملك دون تردد و ذلك يتضح من قصة سيدنا يوسف حين أمر حاشيته بإيجاد الصواع المسروق ، ففتشوا الجرر ،وعاءا وعاءا حتى انتهى بهم الأمر إلى استخراج السقاية من جرة "نيامين ".

أحداث القصة في النص الغائب	أحداث القصة في النص الحاضر
قصة ياجوج و مأجوج[1]	قصة مرزاق بقطاش المصاب
قال تعالى :﴿ قال ما مكني فيه ربي خير فأعينوني بقوة أجعل بينكم و بينهم ردما ، آتوني زبرا الحديد حتى إذا ساوى بين الصدفين قال انفخوا حتى إذا جعله نارا قال آتوني أفرغ عليه قطرا﴾ **(سورة الكهف 95 ، 96)**	«أنت تفرغ قطرا على ثقب أحدثه قوم ياجوج و مأجوج لا بد من أن تأتي بزبر حديد لتضع بها حدا بين الإنسان و الشر ، لتنشيء صناعة الخير من جديد في هذه الدنيا».[2]

[1] سار ذو القرنين حتى انتهى إلى بلاد بين جبلين ، يسكنها أقوام لا تكاد تعرف لغاتهم ، أو يفهم في الحديث مرادهم ، جاوروا يأجوج و مأجوج الذين أقاموا الفساد في الأرض ، و نشروا فيها الضلال . لقد أحس القوم بذي القرنين خلاصهم ، و أن في عدله رفع ظلماتهم ، و في قوته إرغام عدوهم ، و قد رأوه ملكا قوي البأس ، شديد المراس ، واسع السلطان ، كثير الأعوان ، ففزعوا إليه ثم طلبوا منه أن يقيم سدا بينهم و بين جيرانهم ، يفصل بلادهم و يحول دون عدوانهم ، إذ كان ياجوج و ماجوج قوما قد ركب الشر في نفوسهم جبلة ، و امتزج الفساد بين جوانبهم خلقة ، و شرطوا على أنفسهم نولا يدفعونه إليه ، أو مالا يضعونه بين يديه إن هو أقام السد و بنى الفاصل . و لكن ذا القرنين بما طبعه الله على الخير ، و فطرم من الصلاح ، و أعطاه الله من كنوز الأرض ، و بسط عليه من الملك ، و حباه من سجايا الإيمان و خلال التقوى أجابهم إلى سؤالهم ، و رد عطاءهم ، و قال لهم : ما مكني فيه ربي خير فأعينوني بقوة أجعل بينكم و بينهم ردما 95 آتوني زبرا الحديد ، فحشدوا له الحديد حتى إذا ساوى بين الصدفين قال انفخوا، فأحيط بالفحم و الخشب و أضرمت النيران حتى إذا جعله نارا قال آتوني أفرغ عليه قطرا ، و أفرغ عليه ذائب النحاس ، و استوى كل ذلك بين الجبلين سدا منيعا قائما ، ما استطاعت ياجوج و ماجوج أن تظهره لملاسته ، أو تنقبه لمتانته ، فهو قائم ما شاء الله له أن يقوم حصيفا منيعا . ينظر عبد السلام محمد علوش : قصص القرآن ، دار الفكر ، بيروت ـ لبنان ، ، د. ط ، 2007 ، ص : 141، 142.

[2] مرزاق بقطاش : براري الموت (خويا دحمان ، دم الغزال ، يحدث ما لا يحدث)،ص :252 .

نستنتج أن "مرزاق بقطاش" قد بنى وحدات قصصه السردية على الوحدات السردية للقصص القرآني الواردة أعلاه.

كما نجد داخل نصه الروائي مقارنة أقرها "مرزاق بقطاش" في وجه الشبه بين كيفية قتل "أخناتون" لما دعى إلى الوحدانية ، و كيفية قتل "محمد بوضياف" لما دعا إلى إحقاق الحق ، يقول :

أ - «القتلة القدامى الذين قضوا على أخناتون . لقد وجهوا له ضربة إلى قفاه بالشاقور».[1]

ب - «أخناتون * جاء قومه بفكرة الوحدانية فحال دون تطلعاتهم الوثنية المشبوهة وكان أن قتلوه !».[2]

و عن "بوضياف " يقول:

ج - « ثائر مغرق في ثورته و من ثم في رومانسيته الحالمة و لهذا السبب خدعه القتلة و صوبوا رصاصاتهم إلى القفا و الظهر» . [3]

د - « محمد بوضياف جاءهم بفكرة احقاق الحق في هذا البلد بعد أن وقع التهارج و أكل كل واحد ما ليس من حقه فكان أن رفضوه لأنه أقلق مشاريعهم و خلخل حساباتهم ». [4]

---

[1] السابق ، ص : 193 .
[2] نفسه ، ص : 193 .
[3] نفسه ، ص : 143 .
[4] نفسه ، ص : 193.
* يرجع أكثر الباحثين الفضل في تأسيس التوحيد في بلاد وادي النيل إلى أخناتون (1378-1362 ق.م) لأنه كما يقولون وحد الآلهة في إله واحد هو "آتون " المتمثل في قرص الشمس طبعا اتخاذ الشمس رمزا للآله لم يكن أخناتون أول من بدأ به ، فقد كان موجودا قبل ذلك باسم إله الشمس "رع" ، و لكن الفرق بين الحالتين هو أن التوجه إلى الشمس قبل ذلك كان توجها نحو ضياء الشمس كرمز دال على الإله ، أما توجه أخناتون فهو نحو قرص الشمس نفسه

و ما يبين أوجه الاختلاف هو أن القصص في القرآن الكريم وردت « لتقديم الموعظة و الاعتبار بما حدث للأقوام السابقة لذا تميزت هذه القصص بأنها أقرب إلى الأخبار و التاريخ منها إلى القصة الفنية» . [1]

أما في رواية (مرايا متشظية) قد تصدّرها أسلوب النص القرآني خارج السياق يقول : « إلى الذين كانوا يغتالون و لا يدرون بأي ذنب يغتالون ؟

و إلى الذين كانوا يغتالون و لا يدرون لأي علة يغتالون ؟ ».[2]

الملاحظ في النص الحاضر أنه يحمل الإيقاع الموسيقي القرآني ، كذا يستعمل ألفاظ وردت في القرآن الكريم ، لذا فإنه يحاور النص الغائب في قوله تعالى: ﴿إذا الموؤودة سئلت بأي ذنب قتلت ﴾ (**سورة التكوير 8 - 9**).

و قد صدّر "عبد الملك مرتاض" روايته بالنص القرآني للإعلاء من شأن الموضوع ، و جاء لتلخيص ما يدور في الأحداث ، فقراءة النص الحاضر توحي لنا أن هناك من يَغتال و هناك من يُغتال و كلاهما لا يعلم سبب فعل الاغتيال .

و عند الولوج داخل السياق الروائي نجده ثريا بالاستحضار الديني ، مثلا :

=باعتبارها هي الإله و هي الحياة . الأمر الذي عارضه الكهنة ، فاضطر أخناتون في سبيل فرض الإله الجديد إلى إعلان حرب ضارية على التوجهات العبادية السائدة و خاصة التوجه إلى الإله " آمون "، فأرسل جنوده و أتباعه ليقوموا بمحو أسمائه و صوره من على الآثار القديمة ويهشموا تماثيله في المعابد ، و اتخذ سلسلة اجراءات أخرى تعزز فرض المعتقد الجديد ، منها تغيير اسمه من " امنحوتب " الذي يحمل اسم آمون في أوله إلى أخناتون الذي يحمل اسم آتون في آخره ، و يعني "كاهن آتون" فهو إذن ممثل الإله آتون" و ترك العاصمة طيبة مركز الإله آمون ، و بنى عاصمته الجديدة "أخيتاتون" في تل العمرانية " للمزيد يرجع إلى : سلسلة عندما نطق السراة (التوحيد عقيدة الأمة منذ آدم) ، جمعية التجديد الثقافية الاجتماعية ، مملكة البحرين ، ط1 ، 2005، ص: 68،69.

[1] عبد الله ابراهيم : السردية العربية (بحث في البنية السردية للموروث الحكائي العربي) ، المركز الثقافي العربي ، الدار البيضاء ـ المغرب ، د.ط ، د. ت ، ص : 50 ، 51 .

[2] عبد الملك مرتاض : مرايا متشظية (رواية) ، ص : 02 .

أ ـ « و همّ هو أيضا بهنّ لولا أن رأى برهان ربه » [1]

ب ـ « تمتد العين في أرجاءه فترتد حسيرة قاصرة » [2]

ج ـ « لكنكم تخادعون أنفسكم » [3]

قد اشتغلت هذه النصوص عبر عملية الاستبدال على النص الديني فهي تحاور الآتي على التوالي :

أَ- ﴿و لقد همّت به و همّ بها لولا أن رأى برهان ربه كذلك لنصرف عنه السوء و الفحشاء إنه من عبادنا المخلصين ﴾ **(سورة يوسف الآية 24)**.

بَ- ﴿ ثم ارجع البصر كرتين ينقلب إليك البصر خاسئا و هو حسير ﴾

(سورة الملك الآية 04).

جَ - ﴿ يخادعون الله و الذين آمنوا و ما يخادعون إلا أنفسهم و ما يشعرون ﴾

(سورة البقرة الآية 09).

العلاقة بين (أ) و (أَ) هي علاقة مفارقة لأن دلالة السياق الروائي هنا لم يقصد منها تعزيز الشيخ "بنو بيضان " و تبيان عفته كما ورد في قصة سيدنا يوسف عليه السلام ، بل أريد السخرية من شيخ القبيلة "بنو بيضان " و التهكم به ، لذا فإن ظاهر القول

---

[1] السابق ، ص : 98 .
[2] نفسه ، ص : 66 .
[3] نفسه ، ص : 27 .

لا يعكس المعنى الحقيقي بل يقصد عكس هذا القول و هو أن شيخ القبيلة ليس عفيفا و لا طاهرا و لا يملك المشاعر الإنسانية النبيلة .

أما العلاقة بين (ب) و (بَ) و كذلك (ج) و (جَ) هي علاقة مشابهة ، اشتغلت هذه العلاقة في ظل الحوارية ، لتعطينا دلالات جديدة داخل السياق الروائي تمثلت بخاصة في العجز و ظلم النفس ...الخ.

نلاحظ أن السارد قام بتحوير النص القرآني، و إدماجه في السياق الروائي ، فأصبحت كلمة السرد مزدوجة حاملة للصوت القرآني و صوت السارد معا . و قد عمد السارد إلى هذا الاستبدال للنص الديني حتى يجعله يتأقلم مع سياقه الجديد ، و وظفه وفق ما يتناسب و فكرته ليعبر حواريا عن الواقع المعيش.

هناك من النصوص القرآنية ما أتى شاهدا على موضوع السرد ، مثلا يقول السارد : «كيف يمكن لقاتل أن يدخل الجنة ؟ النفس التي حرم الله إلا بالحق ».[1]

يحاور هذا النص قوله تعالى :﴿ و لا تقتلوا النفس التي حرم الله إلا بالحق و من قتل مظلوما فقد جعلنا لوليه سلطانا فلا يسرف في القتل إنه كان منصورا ﴾

(سورة الإسراء الآية 33)

يقول الراوي « لا خوف عليهم و لا هم يحزنون »[2] إن هذا النص هو استحضار الآية في قوله تعالى : ﴿ لا خوف عليهم و لا هم يحزنون ﴾ **(سورة البقرة الآية 38)**

إذن نلاحظ أن السياق قد تغير و يلزم عن هذا تغير الدلالة لكن التركيب لم يتغير ، و بالتالي فالعلاقة بين النص الروائي الحاضر و النص القرآني الغائب هي علاقة مشابهة .

[1] عبد الملك مرتاض : مرايا متشظية (رواية)، ص : 82 .
[2] نفسه ، ص : 107 .

كما استفاد "عبد الملك مرتاض "من البنية الفنية للنص الديني يقول :

أ ـ « حدثنا الراوي الموثوق عن رواة موثوقين أنه ثبت لديهم باليقين و القطع أن هذه الحكاية التي سأحكي لكم كانت متوارثة متواترة عند أهل جبل قاف ».[1]

ب ـ « أخبركم أنا بما سمعت من راوي الأخبار و ناقل الآثار ». [2]

السارد هنا ناقل للخبر من راو موثوق نقل الخبر عن رواة موثوقين ،و لكن اسم العلم " السارد / الراوي الموثوق / الرواة الموثوقين " مجهولون ، فالكاتب أراد تشييد نصه الروائي على طريقة الموروث الديني فقط باستعمال العنعنة «عن رواة موثوقين متواترة » ، و استخدام فعل « حدثنا ، أخبركم ، سمعت » .

و الملاحظ أن الكاتب استعمل مصطلح الروايات الضعيفة و الروايـــــــات الموثوقة ، مثل:

أ ـ « و قيل في بعض الروايات الضعيفة بل كان يتزوج الرجل منهم ثلاثمائة و خمسا و ستين امرأة ».[3]

ب ـ «لا أحد يحب ، و لا يصادق ، أصبح العداء هو ثقافتهم في تلك الأزمنة الغابرة مما لم يكتب التاريخ الذي كان لما يولد .. كما صح ذلك في الروايات الموثوقة ».[4]

يعتمد الكاتب على العنصر العجائبي في بناء متنه * لتصوير الواقع الذي كثر فيه الفساد ، و لرسم هذا الواقع استند على البنية الفنية للحديث الشريف في بناء روايته، غير أنه تجاوزه عن طريق التغيير في المضمون؛ بجعل المتن يحمل آليات

---

[1] السابق، ص : 05 .
[2] نفسه ، ص : 08 .
[3] نفسه ، ص : 09 .
[4] نفسه ، ص : 09 .
*ينظر نفسه ص : 05.

تحليلية تمس روح العصر ، لذا جاءت الرواية مزيجا بين القديم و الجديد ، و هي جدل ثقافي بين السالف و الراهن .

هناك إشارة لقصص قرآنية أوردها "عبد الملك مرتاض " داخل نصه الروائي يقول :

أ ـ «وين الفتاة العذراء ، و البقرة الصفراء ، يا دهماء ؟ »[1]

ب ـ « إن الذي اغتاله شخص مشوه الخلق له سبعة رؤوس و نصف أذن و بدون عينين و قيل لكم : إنه ينتظر عيسى ابن مريم ليبرئه و هو لا يمشي إلا على رجل واحدة و قيل : إنه من جنس النسناس و قيل بل هو من جنس ياجوج و ماجوج ».[2]

ج ـ « كلا يشع النور عليها إلا بمقدار ما ينبعث من خصاص ضفائرها الحريرية المناسبة التي طالما تمنى شيوخ الروابي لو أن شعر لحاهم الطويلة كان من جنس شعرها العجيب إذن لكانوا فتنة للنساء . و إذن لبائوا أجمل من يوسف بن يعقوب».[3]

د ـ « شيخ بن خضران رجل من الجن فعلا ، و أنه كان فر من سجن سليمان بن داود و نجا من قبضته حينما ظل سليمان ميتا و هو متكئ على منساته .... فبدهائه و خبثه و ذكائه استطاع أن يعرف أن سليمان كان متوفى . ففر من قبضته و لم يخبر بذلك مخافة أن تفشل خطة هربه ». [4]

هـ ـ « بل هو صوت هاتف لقمان بن عاد ».[5]

---

[1] السابق، ص : 32 .
[2] نفسه ، ص : 36 .
[3] نفسه ، ص : 47 ، 48 .
[4] نفسه ، ص : 147 .
[5] نفسه ، ص : 243.

و - «و منهم من ذهب إلى أنها هي العين الحمئة التي كان بلغها ذو القرنين ووجد عندها قوما » .[1]

إن هذه المقاطع السردية تستحضر الموروث القصصي القرآني ، فلم يقم الكاتب بإدراج القصة ببنيتها الفنية الكاملة بل اكتفى بالإشارة إليها ، و جعلها داخل متنه الروائي ، على علم بأن القارئ يمتلك عنصر التأويل لاكتشاف نقطة الالتقاء بين النص السردي الروائي و النص القصصي الديني ، فمنحى الوصول إلى هذه المشابهة تقوم على التشابه المعنوي بين النصين ، و إعمال الفكر التأويلي يكشف عن المعنى العميق بينهما .

يتكثف حضور الحوارية الدينية في رواية (الغيث) بتيمات مختلفة تساعد على تعميق أجوائها و انشغالاتها الفكرية و النفسية ، لكن لا يمكن أن نفهم هذا الحضور و نفسره إذا لم نكن على دراية واعية بالظروف التي دفعت الروائي إلى توظيفها ، لتغدو بمثابة المعجم اللغوي الذي استند عليه أثناء عملية الكتابة .

قد يكون توظيف الروائي لبعض النصوص القرآنية ناتجا عن ثقافته الدينية التي نشأ عليها داخل المجتمع الجزائري المسلم ، باعتبار القرآن الكريم موروثا دينيا ضخما لدى معظم الكتاب الجزائريين الذين كانوا ينتحون منه في تشكيل نصوص ذات عوالم جمالية و أبعاد دلالية ، ثم إن الروائي "محمد ساري" يدخل الكثير من التراث القصصي ، هذا الأخير الذي وجد فيه سببا للعودة إلى التراث الديني ، ليؤسس بذلك روايته انطلاقا من موروثه السردي .

قبل الولوج إلى عالم النص الروائي نحاول الوقوف أمام عتبة الرواية : (الغيث) ، إن كلمة "الغيث" وردت في القرآن الكريم بمعان عدة : المطر ، الكلأ ...الخ . في قوله تعالى : ﴿ و هو الذي ينزل الغيث من بعد ما قنطوا و ينشر رحمته

[1] السابق ، ص : 113.

و هو الولي الحميد ﴾ **(سورة الشورى الآية 28)**، و أيضا قوله عز و جل: ﴿ كمثل غيث أعجب الكفار نباته ثم يهيج فتراه مصفرا ثم يكون حطاما ﴾ **(سورة الحديد الآية 20)**.

يوظف الروائي الكثير من آيات الذكر الحكيم بألفاظها أحيانا ،و معانيها أحيانا أخرى ، و هذه الآيات الكريمة وردت بعضها على لسان السارد و البعض الآخر على لسان شخصيات الرواية ، بخاصة شخصية "المهدي " التي يمكن عدها المحرك الرئيسي للأحداث ، أو بطل الرواية ، لنحاول أن نقتطف البعض منها :

يقول السارد : «لا خوف عليهم و لا هم يحزنون »[1] يقابله قوله تعالى :﴿ و لا خوف عليهم و لا هم يحزنون ﴾ **(سورة البقرة الآية 277)**.

و في موضع آخر يقول الراوي :«كأنهم على قاب قوسين أو أدنى من احتلال كوكب المريخ »[2]، يماثله قوله عز وجل : ﴿فكان قاب قوسين أو أدنى﴾

(سورة النجم الآية 09).

ورد على لسان "المهدي" هذه العبارة : الذي يوسوس في صدور الناس، يقابله قوله تعالى: ﴿ الذي يوسوس في صدور الناس﴾ **(سورة الناس الآية 5)** ، و في مقام آخر يقول « إن لله و إن إليه لراجعون »[3]، يماثله قوله سبحانه و تعالى : ﴿الذين إذا أصابتهم مصيبة قالوا إنا لله و إن إليه راجعون ﴾ **(سورةالبقرة الآية 156)**

[1] محمد ساري : الغيث (رواية) ، ص : 14 .
[2] نفسه ، ص : 72 .
[3] نفسه ، ص : 205 .

يقول أيضا "المهدي" : « الزاني و الزانية فاجلدوا كل واحد منهما مائة جلدة و لا تأخذكم بهما رأفة »[1] ، يقابله قوله عز و علا : ﴿ الزانية و الزاني فاجلدوا كل واحد منهما مائة جلدة و لا تأخذكم بهما رأفة ﴾ **(سورة النور الآية 02)**.

المتأمل لهذه النماذج يلحظ أن الروائي يستحضر الكثير من آيات الذكر الحكيم بحرفيتها ، دون أي تغيير في المضامين ، و الصياغات ، و التراكيب ، في غياب علامات التنصيص ، و يرجع ذلك إلى الحالات النفسية المختلفة التي تمر بها شخصيات الرواية ، كما يمكن أن تعود إلى طبيعة المتلقي التي لا تستدعي منه توثيقا ، على أساس أنه ـ المتلقي ـ بالدرجة الأولى مجتمع عربي إسلامي يؤمن بالدين و العقيدة ، لذا كان استحضار الروائي للنص القرآني في معظمه متناسبا و السياقات الروائية ؛لأنها تبين مدى تفاعله و انسجامه مع تراثه ، من خلال إدراكه لأبعاده و دلالته ، فتم توظيفه ببراعة دون تكلف .

هذا فيما يخص الاقتباس الحرفي ، كما نجد أيضا توظيف الآيات القرآنية عن طريق تضمين معانيها داخل السياق النصي ، بمعنى أن الروائي يتصرف في مفرداتها و تراكيبها و صيغها ، مع المحافظة على معانيها وذلك مراعاة للسياق اللغوي الذي يمليه عليه الموقف ، فحين يقول السارد على لسان "عبد الله البشير ": «هذه مشيئة الله المهدي لا ينطق عن الهوى »[2] ، فهنا إشارة إلى قوله تعالى ﴿ و ما ينطق عن الهوى إن هو إلا وحي يوحى ﴾ **(سورة النجم الآية 3،4)**.

فكأنه ـ الروائي ـ أراد بهذا التوظيف أن يسمو بمكانة الولي إلى مصاف الأنبياء ، و لكن إذا تأملنا هذا السياق فإننا نجده يتعارض مع الآية الكريمة ، ذلك أن

[1] السابق ، ص : 244.
[2] نفسه ، ص : 132.

الوحي يختص بالنبي دون غيره ، أما الأولياء فيختصون بالكرامات ، كما أن الوحي ينقطع بانقطاع الأنبياء ، أما الكرامات فتبقى مستمرة حتى بعد موت الأولياء ، و يقول السارد في موضع آخر: « من قدراته الخارقة ـإبراهيم عبد الله أنه كلن يستطيع إحضار شخص في لمح البصر » [1] ، و هذه إشارة إلى قوله سبحانه و تعالى : ﴿ إنا كل شيء خلقناه بقدر ، و ما أمرنا إلا واحدة كلمح بالبصر﴾.

(سورة القمر الآية 49، 50)

يورد الروائي هذه العبارة أثناء قراءة "المهدي" للمخطوطة التي تحوي على حكايات الولي الصالح "إبراهيم عبد الله" ، فنلاحظ أن الروائي استطاع توليد بنية نصية جديدة من نص غائب ، انطلاقا من وعيه للتراث ، فنلمس تضمين نص الأسطورة و دمجه مع النص القرآني ، و قد نجح في هذا التوظيف باستخدام تقنية القطع ؛ أي الانتقال مباشرة من بنية الأسطورة ليحيل بها إلى النص القرآني ، لكن هذه الإحالة جاءت من غير قصد الروائي بمعنى أن الحوارية هنا وردت عفوية .

جاء على لسان السارد : « أنهى الداعون صلاتهم برفع الأيدي نحو السماء و أبصارهم لاصقة بالزرقة الباعثة لليأس »[2] ، في ذلك إشارة إلى قوله تعالى: ﴿ خاشعة أبصارهم تزهقهم ذلة ذلك اليوم الذي كانوا يوعدون ﴾ **(سورة المعارج الآية 44)** ، يورد هذه العبارة أثناء دعوة "المهدي" المصلين ـ الخائفون من الجفاف ـ بالمسجد إلى إقامة صلاة الاستسقاء بغية استجابة الله عز وجل لدعواتهم لنزول الغيث ، لأن الجفاف أصاب منطقتهم ، فيتبدى لنا أن الروائي يشبه حالة المصلين المنتظرين بنزول المطر بحالة أهل القبور الذين ينتظـــرون ســـــــــاعة

---

[1] السابق، ص : 42.
[2] نفسه، ص : 251 ، 252.

الحساب ، و هم في حالة ذل و رعب ، فجاءت هذه الحوارية مناسبة لوظيفة السياق .

ورد على لسان المهدي قوله : «يا أيتها النفس الضالة ارجعي إلى ربك مرغمة ، و قفي أمام باب السعير ، و انتظري الحساب العسير».[1]

المتأمل لهذه العبارة يلحظ أن هناك حوارية لكن من نوع آخر ، يمكن أن نقول عنها بأنها عكسية بمعنى إذا ما حاولنا أن نبحث عن أصلها نجدها في قوله تعالى : ﴿ يا أيتها النفس المطمئنة إرجعي إلى ربك راضية مرضية و ادخلي في عبادي و ادخلي جنتي ﴾ **(سورة الفجر الآيات 27 ، 28 ، 29 ، 30).**

هذا العمل من الروائي في إنتاج نص جديد من نص غائب أدت به إلى حد المبالغة ، و كأنه أراد بهذا النص الجديد تأكيد استقلاله عن النصوص الأخرى ، و بالتالي يمنحه نوعا من الخصوصية و التفرد.

إذا أتينا للحديث الشريف الذي يعد بمثابة المنهاج الإسلامي الذي سلكه الرسول الكريم ، و اقتدى به الصحابة ، و غدا المرشد و الموجه لمسار حياتنا و المنير لطريقنا ، نلاحظ أن توظيفه تم بنسبة أقل من توظيف القرآن الكريم ، و من بين الأحاديث الشريفة التي ورد ذكرها عبارة جاءت على لسان "اعمر حلموش " : «نحن جيران و رسولنا الكريم أوصى بالجار »[2] ، و في ذلك إشارة إلى الحديث الشريف عن "عائشة "(رضي الله عنها) قالت :« سمعت "رسول الله " صلى الله عليه و سلم يقول : مازال جبريل يوصيني بالجار حتى ظننت أنه سيورثه ».[3]

---

[1] السابق ، ص : 13 .
[2] نفسه ، ص : 96 .
[3] حافظ زكي الدين المنذر: مختصر صحيح مسلم ، قصر الكتاب ، البليدة ، ط 1، 1411هـ ، ص : 469 .

فهذه الحوارية تنسجم مع المعنى الذي هو بصدده ، لأنه فيها دلالة واضحة على ضرورة حب الخير للغير ، فجاء توظيفه متناسبا و المقام الذي قيلت فيه ، فقد منحه الروائي نبضا خاصا و بعدا دلاليا متميزا تمثل في قضية التعاون و الإحساس بالآخر و التعايش معه .

و جاء على لسان "عبد القادر كروش" قوله :«لا يلدغ المرء من الجحر أكثر من مرة » ، في هذا إشارة إلى الحديث الشريف ، عن أبي هريرة (رضي الله عنه) عن النبي (صلى الله عليه و سلم):« لا يلدغ المؤمن من جحر واحد مرتين »[1] ، فهذه العبارة هي دليل واضح على مضمون الحديث لأنه ينسجم مع معناه .

كما ورد على لسان "نايلة" قولها : « من ستر مؤمنا ستره الله في الدنيا و الآخرة »[2] ، و هي إشارة إلى قول الرسول الكريم :« لا يستر عبد عبدا في الدنيا إلا ستره الله يوم القيامة ».[3]

ذكر هذا الحديث أثناء اكتشاف "لالة فطومة " خيانة " نايلة" زوجة الشيخ "امبارك" في علاقتها مع "أعمر حلموش" ، هذا الأخير الذي أنقض زوجها من القتل ، و بالتالي الحديث هنا أعطى للنص وظيفة دلالية متميزة .

إضافة إلى توظيف الروائي للآيات القرآنية و الأحاديث النبوية ، وظف القصص القرآني كقصة سيدنا ابراهيم (عليه السلام) ، حين رأى في منامه رؤيا أن الله تعالى يأمره بذبح ولده اسماعيل ، و رؤيا الأنبياء وحي ، فما كان من نبي الله "ابراهيم "(عليه الصلاة و السلام) بعد أن استيقظ من النوم إلا أن سارع لتنفيذ أمر الله تبارك و تعالى دون تردد .

---

[1] حافظ زكي الدين المنذر : مختصر صحيح مسلم ، ص: 18.
[2] محمد ساري : الغيث (رواية) ، ص : 105.
[3] حافظ زكي الدين المنذر : مختصر صحيح مسلم ، ص : 468.

أشار السارد إلى هذه القصة القرآنية في قوله: «كإبراهيم الخليل الذي رأى نفسه يذبح ابنه قربانا للإله »[1] ، وردت هذه العبارة أثناء رؤية " المهدي" حلما غريبا يتكرر له عدة مرات ، ففكر بأن الأنبياء وحدهم تطاردهم الأحلام بهذه الكيفية إلى أن يقرروا نقلها من مجرد حلم إلى أفعال مجسدة ، و هذا إشارة إلى قوله تعالى : ﴿ رب هب لي من الصالحين ، فبشرناه بغلام حليم ، فلما بلغ معه السعي قال يا بني إني أرى في المنام أني أذبحك فانظر ماذا ترى قال يا أبت افعل ما تؤمر ستجدني انشاء الله من الصابرين، فلما اسلما و تله للجبين ،و ناداه أن يا ابراهيم ، قد صدقت الرؤيا إنا كذلك نجزي المحسنين ﴾

(سورة الصّافات الآيات 100 ، 101 ، 102 ،103 ،104، 105)

و استحضر أيضا قصة أهل الكهف : يقول السارد على لسان الضابط الذي طلب من "المهدي" جواز السفر ، لأنه أراد أن يحج راجلا فاندهش هذا الضابط كيف لهذا الشاب الذي أنهكه الجوع يزعم أنه مسافر إلى مكة ، :«يكون قد حدث له ما حدث لأهل الكهف »[2] ، و هنا إشارة واضحة لقوله تعالى :﴿ أم حسبت أن أصحاب الكهف و الرقيم كانوا من آياتنا عجبا ، إذ أوى الفتية إلى الكهف فقالوا ربنا آتنا من لدنك رحمة و هيء لنا من أمرنا رشدا ، فضربنا مع آذانهم في الكهف سنين عددا﴾

(سورة الكهف الآيات 09، 10 ،11)

نستشف من هذه الحوارية قدرة الروائي على تصوير الحالة النفسية لـ "المهدي"، الذي أصابه اضطراب نفسي لعدم فهمه للدين الإسلامي فهما صحيحا من جراء قراءاته العديدة للمخطوطات المتعلقة بالأولياء الصالحين ، فهذه الشخصيـــــة

---

[1] محمد ساري : الغيث (رواية) ، ص : 236.
[2] نفسه ، ص :49.

الاسلامية التي برزت أثناء ظهور موجة التدين في فترة السبعينات ، تؤمن بالخرافات و كرامات الأولياء الصالحين ، و كان تأثير هذه الأخيرة عليها واضحا .

أما في استحضار قصة الناقة ، جاء على لسان "المهدي" قوله :«إن رسولنا الكريم حينما هاجر إلى المدينة المنورة ، و أمام تسارع الأنصار و تسابقهم لاستقباله و لكي لا يغضب أحد منهم اهتدى إلى فكرة الاستباق خلف الناقة كي ترشده الرشاد المبين ، قال لهم : خلوا سبيلها فإنها مأمورة » [1] ، تم توظيف هذه الحوارية أثناء محاولة "المهدي " و أصحابه بناء مسجد في مكان لم تسمح لهم السلطة ببنائه ،نتيجة ذلك حاول الاقتداء بـ "الرسول الكريم" ، فجلب الناقة و تركها تمشي ، و ما إن تتوقف حتى يغدو ذلك المكان المناسب لبنائه . رغم أن هذه العبارة تتحاور مع قصة الرسول الكريم في محاولة بناء المسجد النبوي ـ حيث إن أول خطوة خطاها الرسول الكريم هو إقامة المسجد النبوي ، في المكان الذي بركت فيه ناقته فأمر ببنائه[2]ـ ، إلا أن الروائي لم يستحضر هذه الحوارية بغرض اقتداء " المهدي" و أصحابه بـ "الرسول الكريم" ، بل لغرض السخرية منهم ، فهؤلاء لقبوا بأصحاب الناقة ، و كانت نظرتهم إلى الدين من جانبه الشكلي فقط ، و يتبدى لنا ذلك في شخصية "المهدي" الذي ترأس هذه الجماعة ، فنظرتهم ـ المهدي و جماعته ـ السطحية للإسلام أوقعتهم في صراعات عنيفة مع السلطة ، و بما أن غاية الإسلام ليست التهديم و الصراعات ، بل جمع شتات الأمة و بناء حضارة إسلامية ، فإن توظيف الحوارية لم يتوقف عند هذه الدلالة فقط ، بل نلمس من هذه العبارة الواردة على لسان السارد نوعا من الاستهزاء ، و يتمثل في استهزاء هذا الحيوان الأنثوي ـ الناقة ـ بهذه الجماعة و كل المتفرجين ، فيصور لنا السارد الأحداث في قوله : «أما الناقة التي يبدو أنها بدأت تتسلى بالحضور الصاخب ، و بالعناية المفرطة

---

[1] السابق ، ص :20.

[2] صفي الرحمن المبار كفوري : الرحيق المختوم (بحث في السيرة النبوية على صاحبها أفضل الصلاة و السلام)، دار ابن حزم ، لبنان ، ط1 ، 2002 ، ص : 178.

و الحراسة الشديدة للمهدي و جماعته الرافسين القارعة خلفها فكانت تتقدم بسهولة (...) جامعة بين الجمال و الإغراء ، و غرور مبالغ فيه (...) أتلفت كل المخططات بتغييرها لاتجاه المسيرة ».[1]

إذن فالنص دال على السخرية من المهدي و جماعته حين لقبوا أنفسهم بأصحاب الناقة ، كذلك السخرية من موقفهم تجاه الإسلام ، شكل هذا علاقة مفارقة ، و يتجلى ذلك في محاورة النص الحاضر النص الديني الغائب الذي يحكي قصة محمد (صلى الله عليه و سلم و ناقته).

تشير الرواية إلى الفتن الكبرى التي حدثت في فترة من الفترات ، حيث ورد على لسان الراوي قوله : « عكف الإمام في خطبة الجمعة على إيضاح مآسي الفتنة و عواقبها الوخيمة ، فأطال في ذكر الاقتتال بين المسلمين ، و ما أحدثه من سفك للدماء و فساد في الأرض فتحدث عن ظروف و حيثيات مقتل الخليفة الثالث عثمان بن عفان ... ثم علي بن أبي طالب ». [2]

فنجد في هذه الحوارية دلالة واضحة على قضية غاية في الأهمية ، تمثلت في تلك الصراعات و الدماء المراقة ، و التي تعكس حب الذات العربية للسيطرة و الزعامة ، فكان الروائي " محمد ساري" يريد القول : إن السبب الذي أدى إلى الضياع و شتات الأمة العربية في عصرنا كان وليد البقايا و الترسبات المتمثلة في تلك الفتن و الصراعات التي حفل بها التاريخ العربي الإسلامي في فترة من الفترات ، و كأن التاريخ يعيد نفسه من جديد ، ليكون مرآة عاكسة لتاريخنا المعاصر الذي أصبحت فيه صراعات السلطة و سياسة البقاء للأقوى هي التي تحكم عالمنا اليوم .

---

[1] ينظر محمد ساري : الغيث (رواية) ، ص :75 - 76.
[2] نفسه ، ص : 64 .

نخلص مما سبق إلى أن الروائي "محمد ساري" عمل على استحضار ما استطاع من النصوص الدينية ، فالقرآن الكريم كما يقول محمد أركون : « لا يزال يلعب دور المرجعية الأولى المطلقة في المجتمعات العربية الإسلامية ، و لم تحل محله أي مرجعية أخرى حتى الآن ، إنه المرجعية المطلقة التي تحدد للناس ما هو الأصح و ما هو الخطأ ...»[1] ، فكان للنص الديني الحضور الأقوى ، بحيث لا يتوقف عند حدود البنية السطحية الخارجية فقط ، بل يتداخل النصان و يتراكبان في مستويات متعددة من السياق ، و حتى لا يبدو أنه كان محاولا فقط محاكاة جماليات النص القرآني ، حاول أيضا إخضاعه لخصوصيته و طوعه لصالحه ، و ذلك بإدماجه ضمن بنية النص الروائي عن طريق علاقة المشابهة في كثير من الأحيان، فغدا بذلك ملحما هاما من ملامح التشكيل الجمالي فيه .

و في (الغيث) حول الروائي شخصية "المهدي" [2] كما يقر بها الشيعة إلى شخصية روائية فأكسبها اسمها و ملامحها و شخصُها بصفة واضحة. و بنى مادة حكيها وفق

---

[1] محمد أركون : الفكر الأصولي و استحالة التأصيل ، تر : هاشم صالح ، دار الساقي ، ط1 ، 1999، ص 23

[2] المهدي المنتظر عند الشيعة في غيبة كبرى منذ القرن الثالث الهجري و هو الإمام الثاني عشر في ترتيب الأئمة ، بدءا من الإمام علي رضي الله عنه ،حسب عقيدة المسلمين الشيعة الإمامية أو الإثني عشرية ، و الإمامة عندهم ركن ، و هي بنص إلهي المصدر أبلغه رسول الله صلى الله عليه و سلم لأصحابه ، و بذلك لم لم يقبل المسلمون الشيعة بما قال أهل السنة و الجماعة ، و هو : إن الأمة لها حق الولاية على نفسها ، و هي تختار الأئمة و الخلفاء بالشورى من قبل أهل العقد و الحل .

و قد احتج الإمامية بنصوص و أحاديث ، منها : أن يهوديا اسمه " الأعتل " قصد رسول الله سائلا عن بعض الأمور تمهيدا ليشهر إسلامه، و قد سأله عن وصي النبي ، حيث عندهم لكل نبي وصي ، و موسى عليه السلام كان له وصي و هو يوشع بن نون ، فقال له رسول الله :(إن وصي علي بن أبي طالب و بعده سبطاي الحسن و الحسين، تتلوه تسعة أئمة من صلب الحسين ... و إذا مضى الحسين فابنه علي ،فإذا مضى علي فابنه محمد فإذا مضى محمد فابنه جعفر فابنه موسى ، فإذا مضى موسى فابنه علي ، فإذا مضى علي فابنه محمد ، فإذا مضى محمد فابنه علي ، فإذا مضى علي فابنه الحسن ، فإذا مضى الحسن فابنه الحجة محمد المهدي . فهؤلاء اثنا عشر).

و في حديث آخر تتناقله المصادر الشيعية الإمامية (إني تركت فيكم أمرين ، لن تضلوا ما إن تمسكتم بهما : كتاب الله و عترتي، أو أهل بيتي).

ميزاته الخُلقية كما يقر بها الشيعة فإذا كان "المهدي " لديهم جاء ليحقق الحق و يقضي على الفساد ، فإن "المهدي" الروائي جاء لنفس المبتغى ، و جعل هذه الشخصية تتحاور مع الشخصيات الأخرى بوصفها رمزا للخلاص كما هي في المخيلة الشعبية ، فنرى "المهدي " في أكثر من مرة يخبر عن نفسه و يعرف بها .

ولو أن الحوار استخدم الراوي أو الشخصيات الأخرى لنقد فكرة المخلص لبقي الأمر مجرد موقف أيديولوجي من التراث، ولكنه، بدفعه الشخصية الدينية للتعبير عن نفسها، وتوضيح صورتها وحقيقتها، استطاع التخلص من خضوع التراث لهيمنة الرؤية الأيديولوجية المرتبطة بالوعي الزائف، والساعية إلى إخضاع النص التراثي المقروء لما يتناسب وأيديولوجيا الذات القارئة.[1]

و بالتالي نجد أن السارد قد نقل لنا أفعال "المهدي" الشيعي كما يزعم أهلها من حكايات جارية إلى حكايات تحدث في واقع المتن الروائي .

فلنستمع إلى إجابات "المهدي "على أسئلة مفتش الشرطة :

« ـ اسمك؟

ـ عبد الله ؟

ـ مهنتك ؟

ـ عبادة الله

ـ عنوانك؟

=و المهدي المنتظر هو ابن الحسن العسكري ، و هو الحجة و إمام الزمان ، و لا بد لكل مسلم شيعي إمامي من الإيمان به ، و الدعاء لتعجيل الفرج بمجيئه .
ينظر موسوعة الأديان الميسرة ، عدد من المؤلفين ، دار النفائس، بيروت ـ لبنان ، ط 4 ، 1428 هـ ـ 2007 م ، ص: 558.

[1] ينظر جابر عصفور : قراءة الموروث النقدي ،دار عين للدراسات والبحوث الإنسانية ، القاهرة ، ط 1 ، 1994، ص83.

ـ أرض الله ».[1]

وهكذا، استحضرت رواية (الغيث) فكرة المخلص من المخيلة الشعبية الدينية، ووظفتها لتكشف عن طبيعة فهم الذات لفكرة الخلاص، وتوجيه النقد لها، ولتطرح مفهوماً جديداً لها، يرتكز إلى العمل لا القول، وإلى القوة لا الضعف، وإلى الثورة لا الاستسلام.

« وبناءً عليه فإن الوظيفة الجديدة التي ظهر من خلالها "المهدي" في الرواية هي تحريض الذات على ما هو قائم، وتجاوز اليأس الذي ران عليها في "رأس النص"»[2]. إضافة إلى توظيف الشخصية الدينية ، فإن السارد استحضر حادثة الناقة في متنه و لخدمة أحداثه ، و قد سمي "المهدي" ومشاركوه بأصحاب الناقة ، يقول السارد : « قضى أصحاب الناقة ليلة هادئة »[3] ، نظرا لأن "المهدي" و أصحابه جلبوا ناقة من أقاصي الصحراء و تركوها في الأرض ماشية زاعمين أنها مأمورة ، حيث ما جلست فهناك سيبنى مسجد يكون "المهدي" هو إمامه . يقول "المهدي" عن الناقة: «أوليست مأمورة هي الأخرى ».[4]

تحضر في المجموعة الروائية خطابات أدبية توزعت بين عدة أجناس تعبيرية ، إما متلفظ بها من طرف الشخصيات أو مسرودة عنها ،و كأننا أمام ملفوظات تنتمي إلى سجلات كتابية مختلفة و متنافرة تتخلل النص ، و كأنها متفقة على تدمير روائيته و من ثم تثوير الشكل الروائي المعياري ، مما تبرز معه أهمية التعدد اللغوي في إبراز ملامح النص الروائي و تشخيص متخيله .[5]

---

[1] محمد ساري : الغيث (رواية) ، ص : 97 .
[2] محمد رياض وتار : توظيف التراث في الرواية العربية المعاصرة ، ص : 183 .
[3] محمد ساري : الغيث (رواية) ، ص : 87 .
[4] نفسه ، ص : 77.
[5] ينظر سعيد بن هاني : شعرية التعدد اللغوي في رواية سرايا بنت الغول ، ص : 588، 589.

ب / مآرب المنظورات الأدبية المتعددة:

حدثنا "ميخائيل باختين " في (الخطاب الروائي) عن المنظورات الأدبية ـ الأجناس المتخلـّلـَة في النص الروائي ـ *، فقال إنها بالإضافة إلى تعددها و تفاعلها داخل النص الروائي ، فإن لها مآرب و أهداف تقصدها .

يترجم "محمد برادة " حديثه فيقول :

«يمكن للأجناس المتخللة أن تكون مباشرة قصدية أو موضعة كليا . أي متجردة تماما من نوايا الكاتب فلا تكون في صيغة قول بل مظهرة كأنها شيء بواسطة الخطاب . لكن غالبا ما تعتمد تلك الأجناس بدرجات متنوعة إلى كسر نوايا الكاتب و حرفها و بعض عناصرها قد تبتعد بكيفية مختلفة عن المستوى الدلالي الأخير للعمل الروائي ». [1]

1 ـ مظهرة :

تكون هذه الأجناس المتخللة قصدية تعبر مباشرة عن نوايا الكاتب الذي أدرجها دون سوء نية ، فالكاتب هنا وكأنه يدرج ما كتبه ضمن كتابه و من ذلك في الرواية النص المقتبس من كتاب (ياقوت الحموي) ، و قصيدة "فرانسوا فيون".

2ـ مجردة :

و تتمثل في تلك الأجناس المتخللة التي تعمل على كسر نوايا الكاتب المرجعي و يبقى كاتب الرواية معارضا لدلالتها .من ذلك نجد قول السارد: «للأسف

*و هذا ما ناقشناه أعلاه و بيّنا نوع العلاقة الحوارية الجامعة بين النص الغائب و النص الحاضر.

[1] ميخائيل باختين : الخطاب الروائي ، تر محمد برادة ، ص :89.

لم نجد في القياديين من يقول إننا نفقد صواع الملك كما ورد في قصة يوسف عليه السلام ».[1]

هنا تظهر نوايا الكاتب مكسرة لأننا إذا رجعنا إلى قصة سيدنا "يوسف " (عليه السلام) نجد أن حاشيته في خدمته ، لهذا فإن الكاتب عندما يعقد المقارنة بينهما فإنه يوجه سخريته إلى القادة السياسيين ، لأنهم بدل أن يخدموا أوامر الرئيس فإنهم يكيدون له المكائد أو يغتالوه كما فعلوا مع "محمد بوضياف". إذا ما نظرنا إلى فكرة مساندة الرئيس « فإن الكاتب ليس متضامنا معها كلية ، و يحافظ إلى حد ما على مسافة تبعده عنها». [2]

«كما يبدو من خلال هذا أن المؤلف يتلذذ بإيراده للأمثال ، بحيث تكتسب داخل الرواية قيمة تعبيرية و تصويرية لا يمكن إغفالها اعتبارا لقيمتها التداولية خارج و داخل منطقة الرواية تساهم هذه الأمثال كرواسم clichés في تكسير نوايا الكاتب و تنسيق طيماته ـ من منظور باختين ـ كبلاغة تعيين القارئ على استعادة معارفه التراثية و الخضوع لسلطة المثل الذي يحمل عبرة و كأننا أمام استعارة ألسنة الآخرين لإيجاد وضعية ممكنة للسان السارد الكامل المعرفة ». [3]

و بالتالي نفهم أن ما يقصده "باختين " بالمنظورات الأدبية المتعددة هو تداخل الأجناس التعبيرية و تعدد أهدافها ، سواء أكانت أدبية أم غير أدبية .

فعند استقبال النص الروائي لهذه الأجناس ينشأ تفاعل و يولد تحاور فيما بينهم ، و بالتالي تتكون علاقة حوارية ، وقد لاحظنا كيف كانت نوع العلاقة من

---

[1] مرزاق بقطاش : براري الموت (خويا دحمان ، دم الغزال ، يحدث ما لا يحدث -)، ص: 234 .

[2] ميخائيل باختين : الخطاب الروائي ، تر محمد برادة ، ص : 90.

[3] سعيد بن هاني : شعرية التعدد اللغوي في رواية سرايا بنت الغول ، ص : 579.

خلال التحليل إما علاقة مطابقة أو مشابهة أو مفارقة ، و كلها تشتغل في ظل الحوارية .

ثانيا : المنظورات الإيديولوجية المتعددة :

يقول "كمال أبو ديب" : « كل نشاط فكري أو لغوي هو في النهاية محدد إيديولوجيا ، فالنص الأدبي يصبح نتاجا لعلاقات مديدة متنامية و متغيرة بين الإيديولوجيا و الواقع من خلال الفعل اللغوي الخاص الذي يرتبط بالواقع من جهة و يتشكل إيديولوجيا من جهة أخرى ، أي أن الأدب يصبح إيديولوجيا موسطة ، فالأدب هو عملية صيرورة دائمة لمكونات الإيديولوجيا في الفعل اللغوي ».[1]

أ/ أشكال الوعي و رؤيتها للعالم :

يقول " باختين " : « مؤلف الرواية المتعددة الأصوات مطالب لا في أن يتنازل عن نفسه و عن وعيه ، و إنما في أن يتوسع إلى أقصى حد و أن يعمق إلى أقصى حد أيضا في إعادة تركيب هذا الوعي ، و ذلك من أجل أن يصبح قادرا على استيعاب أشكال وعي الآخرين المساوية له في الحقوق ».[2]

1- منظور البطل و امتلاء الوعي الذاتي:

1- 1 وعي البطل بذاته :

يقول البطل عن نفسه : «جبال من الزرقة القاتمة تتهاوى علي و سواد لا مثيل له إلا في حالة الفراغ ، حالة اللاعقل يزحف نحوي زحفا من الجهة اليسرى ، و بدأت

---

[1] فاضل ثامر : اللغة الثانية (في إشكاليات المنهج و النظرية و المصطلح في الخطاب النقدي) ، ص : 136 ، 137 .

[2] ميخائيل باختين : شعرية دوستويفسكي ، تر جميل نصيف التكريتي ، مر حياة شرارة ، ص : 96 .

أسترد وعيي »، نلاحظ أن البطل على وعي كبير ،فحتى في غياب وعيه فهو واع بنفسه ، يقول :« لا تخف يا عمو مرزاق تنفس بعمق كلمات تتردد على ألسنة الفتيان و هم يحملونني إلى السيارة التي تنقلني إلى المستشفى في أعالى الحي » فيخبرنا كيف تم نقله إلى المستشفى في سيارة عتيقة والعذاب الذي مرّ به يقول : « و تنطلق سيارة المرسديس العتيقة ، أشعر بها ، و هي تندفع جبارة عتية رغم قدمها ، رأسي موضوع على فخذ أحد الفتيان الأربعة و أقرأ في أعماقي المقهورة سورة الإخلاص ، أحاول تحريك شفتي فأعجز» [1] . العناء الذي يتلقاه البطل هنا هو من خطة المؤلف ، بغية استنطاق البطل حول موقفه منه ،فنجد البطل صبورا قريبا من ربه، يقول :«لكنني أشعر أن الله معي ». [2]

«يتطلب الوعي الذاتي بوصفه فكرة فنية سائدة في بناء صورة البطل ، تكوين جو فني من النوع القادر على أن يتيح المجال لكلمته أن تكشف عن نفسها ، و أن تفصح عن ذاتها »[3].

و لا يزال المؤلف يشدد من ألمه ، لكي يعمق من وعيه الذاتي ،و لكي نعلم عصارة هذا الوعي : « الألم بدأ يشتد »[4] ، فيرد البطل : « نجيء إلى الدنيا وسط الألم و نغادرها وسط الألم ».[5]

و يقول :

أ ـ « و أين مكان الألم غير مكاني »[1]

---

[1] مرزاق بقطاش : براري الموت (خويا دحمان ، دم الغزال ، يحدث ما لا يحدث)، ص : 244.

[2] نفسه ، ص : 244.

[3] ميخائيل باختين : شعرية دوستويفسكي ، تر جميل نصيف التكريتي ، مر حياة شرارة، ص : 90 .

[4] مرزاق بقطاش : براري الموت (خويا دحمان ، دم الغزال ، يحدث ما لا يحدث) ،ص :256.

[5] نفسه ، ص : 256.

لكن نتيجة الألم هي كما قال :

ب ـ «لقد لطف الله بك ، يا مرزاق بقطاش ، قلها و أعدها على نفسك و على مسامع زوارك (و من يتق الله يجعل له مخرجا و يرزقه من حيث لا يحتسب)».[2]

فالخطة التي خطها المؤلف لاستنطاق بطله رسمها بدقة فنية ، فاختار لها زمان ، و كان في هذه الأمثلة ساعة محاولة اغتيال البطل حين أصيب برصاصة في دماغه .

و جعل المؤلف هذا الحدث يتأزم ، و يتمثل ذلك في ازدياد شدة الألم عند البطل ، وبالتالي فتعريض المؤلف بطله للألم الشديد هو من ضمن خطته ، بغية استنطاقه و معرفة كلمته الإيديولوجية .

فكان نتاج هذه الخطة أن كان للبطل ردة فعل تنبئ بأنه على وعي بذاته ، و يتمثل ذلك في وعيه بأحداث نقله إلى المستشفى رغم الغيبوبة التي انتابته ـ كما يخبر النص أعلاه ـ ، أما فيما يخص امتلاء وعيه الذاتي فيتمثل عندما شدد المؤلف من ألمه ،و قال البطل عندها كلمته «نحن نجئ إلى الدنيا وسط الألم و نغادرها وسط الألم » ، «و أين مكان الألم غير مكاني » ، و يخاطب نفسه فيقول رغم كل هذا «لقد لطف الله بك» ، إذن تعبر هذه الكلمة عن موقفه الإيديولوجي الذاتي الممتلئ ، و يظهر الامتلاء هنا في وعيه التام بالأحداث المحيطة به بخاصة.

ج ـ «جاؤوا لكي يدفنوا شخصية عظيمة في هذا المكان ، لقد اصطلحوا منذ زمن على أنه مربع للشهداء و الرجال التارخيين . وقالوا إنه لا يحق أن يثوي فيه إلا العظماء بعد أن اتفقوا فيما بينهم سرا على أنهم عظماء ، أما من خرج على نطاق

---

[1] السابق، ص : 252.

[2] نفسه ، ص : 264.

العظمة بسبب من رأي مغاير ، أو معارضة بينة ، فتراب الدنيا كلها يمكن أن يضم عظامه باستثناء هذه البقعة ».[1]

البطل يعرف كل المعلومات ، و المؤلف هنا لا يترك لنفسه أي سرّ إلا و قد صارح به بطله ، و عدم احتفاظ المؤلف لنفسه بأي خزين من المعلومات هو من خطته ، لأنه أراد أن يكون كشخصية مدرجة بجانب الشخصيات الأخرى التي تدخل في الحوار الكبير للرواية و على قدم المساواة معها .

في هذا المقطع السردي كل ما لاحظه البطل عن رجال السياسة في دفن القادة ، يستفز أفكاره ، فيساءل نفسه و كأنه شخص ماثل أمامه يحاوره ، يقول :

أ ـ « هذا الاتفاق العجيب فيما بينهم حول هذه البقعة يبعث على الاستغراب حقا .فهم لا يكادون يتفقون على شيء آخر سواه ، لا سيما و أن الأموال المنتهبة أمر طبيعي فيما بين معظمهم . أسأل نفسي : و ما الذي سيفعلونه ، يا ترى ، يوم تضيق مساحة هذه البقعة ؟ هل سيبادرون إلى زحزحة القبور المجاورة عن أمكنتها و يستخرجون بقايا الرفات ؟ من المحتمل جدا أنهم سيبدأون بتلك القطعة المستطيلة المقابلة لهذه البقعة و ستكون حجتهم في ذلك أنها تضم رفات عساكر أجانب سقطوا في هذا البلد خلال الحرب العالمية الثانية ».[2]

ب ـ « أين أقف أنا ، يا ترى ، بين هؤلاء و أولئك ؟ إنسان يريد أن يفهم ما يحدث في هذا الوطن ، و لا يكاد يتبين طريقه موجة تدفعه و أخرى تسحله سحلا على رمال السياسة الحرشاء . و هل أنا في زمن يسمح لي باعتزال الناس كلهم ؟ هل أستطيع

---

[1] السابق ، ص : 177.

[2] نفسه، ص : 177، 178.

اللجوء إلى مغارة من المغارات أو جزيرة نائية حتى لا يكون لي ضلع في هذه الانقلابات التي يشهدها البلد مكرها مرغما مهانا؟ ».[1]

استنادا إلى الرؤية عند "مرزاق بقطاش" / المؤلف ، فإن الحياة الحقيقية للشخصية تتحقق تقريبا من زاوية هذا النوع من عدم تطابق الإنسان مع نفسه هو بالذات ، من زاوية تجاوزه لحدود كل ما يشكل وجوده المادي ، هذا الوجود الذي يمكن أن يتقرر ، و يتحدد و يجري تعيينه مسبقا بمعزل عن إرادته و غيابيا ، و هو أن يفهم تماما اللانجازية * التي يعاني منها عالمه الداخلي .

«لقد أطل على ما يحدث في مخه من خلال شروح الأطباء و صور الأشعة و تفاعلات الأدوية في جسده و تعثره في النطق بالكلمات وفقا لما تعارف عليه الناس إطلالته كانت من الخارج على الرغم من أنه هو المعني بالأمر ، و هو الموضوع كما يقول أهل الفلسفة ، و هذا أمر يقلقه من الصعب على الإنسان أن تتنكر له نفسه على الرغم من أنه هو صاحبها و مالكها و مسيرها و موجهها . حقا ، نحن لسنا ملكا لأنفسنا ، كذلك قال في قرارة ذاته بعد أن شعر بالعجز عن الانطلاق في الكتابة عن موضوعه الأثير الجديد موضوع الموت . أنا المدية و الجرح في آن واحد . أنا الخصم و الحكم في نفس الوقت و لكنني لا أقوى على تسديد المدية و لا على جرح نفسي ، و أنا عاجز العجز كله عن أن أحدد صفة الخصم و الحكم في أعمق أعماقي ».[2]

---

[1] السابق ، ص : 188.

*حالة اللانجازية هي كما يقول عنها "باختين"، أنه رغم امتلاء الوعي الذاتي عند البطل و معرفته الكاملة بنفسه فإنه يعجز عن تحقيق رغباته في الأخير.

و قد خط "باختين" للبطل هذه الحالة حتى لا يحد من اجتهاداته ، و يبقى في حوار دائم مع نفسه (كشخص ثاني) ، لأن الحوارية في منظوره في تواصل دائم لا يحدها حد و لا نهاية لها ، و هنا أيضا تكمن فكرة "اللانهائية "التي يقول بها "باختين" .

[2] نفسه ، ص : 210 .

هذا ما قاله بطل الرواية التي عندما هم "مرزاق بقطاش" / البطل في كتابتها ، البطل المصاب في دماغه بمرض السرطان ،كما أراد له المؤلف أن يكون ، على الرغم من وعيه بذاته إلا أنه في الأخير يصل إلى حالة اللانجازية ، يشعر حينها بالعجز عن إدراك الفكرة التي تعنيه رغم كل ما يعلمه عن نفسه و عما يحيط بها ، فهو على وعي بمشكلته ،يقول : « أنا مشكلتي موجودة في هذه المنطقة ، و يضرب برأس مسطرته مقدمة الجانب الأيسر من المخ مضيفا : مشكلتي أنا موجودة في منطقة الأنبياء .أجل منطقة الأنبياء . فأنا لم أخرج منها بعد الورم أصاب هذه المنطقة ، شرس فيها و كاد يلتهمها التهاما حجم الورم ثلاث سنتمترات انتزع انتزاعا بضربة من مبضع . الجراحون شقوا جانب من الجمجمة لكي يستأصلوه خلال عملية دامت أكثر من خمس ساعات . خمس ساعات و أنا على ضفاف العالم الآخر ، و لكن تلك الضفاف رفضتني لم تسمح لي بالرسو عليها »[1]

ما صرح به المريض دليل على امتلاء الوعي لديه بذاته فالمؤلف لم يخف عنه تفاصيل مرضه بل صارحه بكل كبيرة و صغيرة ، فنراه ـ المريض /البطل ـ حتى حالة اللانجازية وعاها ، لكن هذا لم يمنعه من محاولة **تحطيم الكلمات الغيرية** عنه ، يقول :

أ ـ « أفراد أسرتي يقولون عني أنني مجنون أو أنني شارفت على الجنون و السبب في ذلك هو أنني انتقل من موضوع إلى آخر و أعالج موضوع الموت في مشروعي الأدبي . بل و لعلهم يشكون في قدراتي العقلية لأنني أتحدث عن علم الجنازات و أزعم أنه علم قائم بذاته . و لم لا يكون علما حقا ؟أليس هناك باحثون يركزون جهودهم على مواضيع لا تخطر بالعقل السليم مثل الأحجار التي تتدحرج من الجبال و أصداء الزلزال التي حدثت في عهود سحيقة ،و بقيت ذبذباتها و رجاتها مسجلة

[1] السابق ، ص : 203.

على الصخور ؟ أليس هناك باحثون في تاريخ الجنون و السحر و ما إليها من أفكار التي تصدم العقل السليم ؟».[1]

ب ـ «فطمأنهم بصوت متعثر بأنه يتمتع بكامل قدراته العقلية ، و بأن لا خوف عليه من هذه الناحية و أكد لهم أنه لا يشبه جارهم ...طمأنهم من هذه الناحية على أنه ترجاهم أن يتركوه و شأنه ».[2]

ج ـ «لكنهم عادوا إلى الإلحاح عليه ـ أسئلة غريبة تهاطلت عليه و دفعته إلى الضحك في بعض الأحيان».[3]

محاولة تحطيم البطل الكلمات الغيرية عنه هي من خطة المؤلف ، لكي يثبت للمتلقي أن بطله على وعي بذاته ، لهذا فإننا نلاحظ أن البطل استعمل جميع أنواع الردود للحد من كلمات أفراد أسرته عنه ، حتى السخرية .

و يستعمل البطل في (مرايا متشظية) النار لكي يتواصل مع غيره ، ليعلن لهم الحقد ،البغض ، و الانتقام ، فهي دليل على بدأ الحرب . توارثوا هذا الوعي من أجدادهم ، و توارثتها "الربوة البيضاء" من شيخها الأغر الأبر الذي يظنون أنه اختُطِف ، فـ "بنو بيضان " عندما انتخبوا شيخا جديدا أمرهم بأن يوقدوا النيران حتى تراهم جميع الروابي ، فرؤية الروابي للنار تفهمهم بغضب القبيلة عليهم ، يقول الشيخ الجديد: « أوقدوا النيران يا بني بيضان أججوها حتى تضطرم ، ترتفع ألسنة لهبها في أعالي السماء . حتى تراها كل الروابي المعادية لتعلم أننا لن نسكت عما حل بشيخنا الأغر الأبر ... سنرد الصاع صاعين يا بني بيضان . و سنرد الكيل كيلين يا بني من لا أدري من أنتم ، و لا أنا و الله من أنا ؟ و لا عالية بنت منصور من هي ؟ لتعلم الروابي المعادية أننا لن نؤخذ من ضعف . و لن نؤخذ من غباء خصوصا ...

[1] السابق ، ص : 221.
[2] نفسه ، ص : 206.
[3] نفسه ،ص : 206 .

إننا أقوى مما تظن هذه الروابي المعادية ، و إننا أشد تعلقا بحقنا في الحياة أكثر مما يعتقدون ».[1]

ومن خطط المؤلف أيضا ـ كما يقول "باختين"ـ أنه يجعل العالم مفتوح لا نهاية له ، فالبطل يعرف من حوله و يتواصل معهم ، و هذا ما يسهم في امتلاء وعيه الذاتي أيضا .

عالم الرابية البيضاء ليس منغلقا على نفسه ، و لا يصم أذنه عن الآخرين ، بل هو يتقاطع مع الآخرين و يتشابك معهم «الآن تجتمعون في كهف الظلمات»[2] الشخصيات تعرف بعضها البعض يتبادلون المعلومات حول حقائقهم ، يتجادلون حولها فيما بينهم و يجرون الحوارات فيما بينهم يقول بطل الرواية الشيخ "بنو بيضان" : «إنما دعوتكم لننظر في أمر هذه الروابي ـ سالت الدماء فيها بين الناس دام ذلك قرونا طويلة دون أن تقيض السماء حكيما رزينا و عاقلا رصينا يسعى بين شيوخ الروابي المتناحرين ، فيصلح بينهم من أجل حقن دماء الغوغاء تخليص الناس مما هم فيه من هذا البلاء العظيم ».[3]

فشخصية شيخ "بنو خضران" تدخل في مستوى وعي شخصية "بني بيضان" فهذه الأخيرة ليست معزولة عنها بل تعرف عنها كل شيء ، يقول شيخ " بنو بيضان" : « لم كنت توقد النار ؟ نار المجوس طول الليل في الربوة الخضراء الجميلة . لم تزل بها حتى حولت النور فيها إلى ظلام . خاطبت الدهماء بالمنكر . زعمت لهم أن الظلام هو الذي سماهم الظلام . هو الذي حكم عليهم بأن لا يعيشوا إلا في الظلام . و أنت لا تغتسل و لا تصلي و لا تصوم و لا تؤمن بالقيم السامية و لا

[1] محمد ساري : الغيث (رواية) ، ص : 75 ، 76.
[2] نفسه ، ص : 198.
[3] نفسه ، ص : 205 .

تحب الخير لأحد و لا تحب أحدا على الأرض "[1] و بهذه الطريقة أعلم المؤلف شيخ "بنو بيضان " كل شيء عن شيخ "بنو خضران" فلم يترك في نفسه شيء إلا و أطلعه عليه . و لم يجعل منه بوقا لأن البطل هنا واع بذاته يقول : « أنا حقا شيخ ، لكنني فحل ، و أنا زعيم بما أقول »[2] ، و مما جعله المؤلف من ضمن خطته أنه لا يقتل أبطاله لتتحقق صفة اللانهائية التي تقول بها الرواية الحوارية ، يقول السارد : «بلغنا أن من الشيوخ من شكك في أن تكون هذه الحكاية وقعت كما سردها شيخ الحلقة هنا و هم يشككون خصوصا في أن يكون قد حدث طوفان الدم ».[3]

في رواية (الغيث) نجد الحكاية الإطار و الحكايات الفرعية ، فالأخيرة تدور قصتها حول أحداث جرت لأصحابها ، أحيانا نجد أن الشخصية تحكي قصتها بلسانها و أحيانا نجد أن السارد هو من يقص علينا حكاية الشخصية ، و في حكيه نلحظ أن من يحكي عنه يعي كل الأحداث التي جرت له ، و هذا ما نستشفه حينما تقص علينا "نايلة" قصتها بلسانها فهي على وعي بما حدث لها و ما ينتظرها من أحداث ، هذا فيما يخص الحكايات الفرعية . أما الحكاية الإطار فتحكي قصة فئة من المجتمع الجزائري يلتقون بتنوعهم الفكري و اختلافهم المصلحي و بطل هذه الفئة ـ التي تدور معظم الأحداث حوله ـ هو "المهدي" الذي صوره لنا السارد بنفاذ بصره ، فاستطاع أن يرى ما في مجتمعه من انحلال خلقي ، ففهم أنه من الصعب العيش وسط الضياع و من خلال كفاءة فهمه اكتسب قوة الإرادة ، فاستطاع مثلا أن يقوم بعدة مهام هو و جماعته ، كجلب الناقة لبناء المسجد ، و مقاومة رجال الشرطة ، و محاربة التبرج و الفاحشة في الأماكن العمومية و الخاصة أيضا ... الخ.

فما نلحظه هو أن حياة "المهدي" لا يجري الكشف عنها من خلال منظور المؤلف فحسب ، بل في كثير من الأحيان نجد أن البطل "المهدي" يتوج وعيه الذاتي

---

[1] السابق ، ص : 207 .

[2] نفسه ، ص: 60 .

[3] نفسه، ص : 249.

بنفسه ، فمن خلال هذا التلاقح ـ لتكوين نظرة عامة للقارئ عن وعي البطل ـ بين المؤلف و "المهدي" تنشأ العلاقة الحوارية بينهما ؛ أي أن البطل "المهدي" يستطيع الّرد مثلا:

« ـ اسمع يا بني ... هذا السوق ملك للشعب و منافعه كبيرة لسكان المدينة . إن الدولة قد استثمرت أموالا ضخمة ليتحول من خربة إلى سوق الفلاح يقصده المواطنون من بعيد لاقتناء حاجياتهم . لذلك نطلب منكم أن تخلوا المكان بهدوء . أما فيما يخص المسجد ، أتعهد أمامكم جميعا بأنني سأمنحكم قطعة أرضية مناسبة ، و سنساعدكم بمواد البناء الضرورية و بالعمال لإتمام الأشغال في أسرع وقت ممكن .

ـ وعودكم كلها كاذبة .

ـ ربما أنت لا تعرفني . أنا هو الوالي ، المسؤول الأول على هذه المدينة .

ـ متشرفين سيدي الوالي ... و لكن هناك أمر لا تدركه . أصبح هذا المكان مقدسا لأن الله أراد لهذه الناقة ـ و أشار بيده إلى الحيوان الممدد في عمق الساحة المغطاة ـ أن تتوقف هنا و ليس في أي مكان آخر . لذلك لا نرضى بديلا لهذه المآرب مهما كانت أهميته .

ـ اسمع جيدا يا بني ....

و لكن المهدي صفق الباب بعنف في وجه الكهل . طأطأ هذا الأخير رأسه مفكرا . تقلصت قسمات وجهه و من عينيه تطايرت شرارات الغضب . و لكنه لم يتفوه بكلمة . بخطى وئيدة و مثلما جاء ، التحق بسيارته متبوعا بحراسه » .[1]

في هذا المقطع السردي نجد أن "المهدي" رغم الخطأ الذي ارتكبه راح يتصدى أيضا والي المدينة بجرأة كبيرة .

---

[1] السابق ، ص : 90 ، 91 .

كما نلحظ أن المؤلف يتيح له الحكم المنجز الأخير يكونه البطل عن نفسه، مثلا:

«بحث عنه المجاهد و قال له بلطف :

ـ لماذا لا تأتي لتعيش معنا يا المهدي يا وليدي ؟ إنك الآن وحيد و داري كبيرة . أبنائي كإخوتك تماما ...

ـ شكرا سي اعمر ، و لكنني أفكر بالالتحاق بوالدتي .

ـ أتعرف أين هي الآن ؟

ـ سأجدها إن شاء الله .

ـ أحسن شيء ستفعله إن وجدتها . أمك امرأة شهمة . تعذبت كثيرا في حياتها . ابحث عنها . أكيد أنها بحاجة إلى رجل مثلك .

ثم بعد لحظة صمت و تأمل :

ـ في انتظار ذلك ، داري مفتوحة لك حيثما أردت . كما يمكنك التسلع من حانوتي بكل ما تحتاجه من مؤونة . لن يسمح لك الله إن احتجت أي شيء و لم تطلبه من عمك سي اعمر .

خفض المهدي رأسه و لم يقل شيئا . كان في حيرة من أمره ، لا يعرف ماذا يريد تدقيقا ». [1]

و لأن المؤلف في علاقة حوارية مع البطل يعلق فيقول :

« أتى ليقتله و ها هو يسترجع الذكريات الجميلة . انتفض مندفعا . أراد التخلص من ثقل الماضي . ضاقت به البطحاء رغم فسحتها و ضيائها الساطع . تذكر سيرة الأولياء الصالحين ، أولئك الذين تغلبوا على حياة الدنيا و زهدوا في متاعها .

[1] السابق ، ص : 120 .

المخطوط بمخبئه المعتاد . الرحلة برفقتهم ستنسيه الوساوس و الهواجس المعششة في مخه . وقف بخفة ، خطا خطوات و اختفى بداخل المزار».[1]

هنا نجد أن وعي و كلمة المؤلف موجهة نحو" المهدي" ، لأنه في تواصل دائم معه . و منظوره يتقاطع و منظور "المهدي" ، لكن تبقى الكلمة الأخيرة من نصيب البطل ـ "المهدي " ـ .

نصل إلى أن "المهدي" يمثل قطعة من مجموع الفئة الاجتماعية الجزائرية، فهو ظاهرة من ظواهر الواقع التي تمثل النمط الصارم و المتشدد داخل المجتمع . " المهدي " بهذه الصفات و الملامح يعطينا الإجابة على :"من يكون ؟ " فالرواية كتبت لتعبر عن بداية الأزمة في الجزائر ، لكن الذي يهمنا أكثر هو الجانب الفني فيها أي وجهة نظره حول نفسه و تقويمه لذاته ؛لأنه بهذا يعبر عن مدى امتلاء وعيه الذاتي الذي يعبر عنه بصراحة واقعه الحياتي و كلمته الأخيرة حول نفسه .

«إن وعي المؤلف لا يحول أشكال الوعي الأخرى عند الآخرين (أي وعي الأبطال) إلى موضوعات و لا يمنحها تحديدات منجزة و معدة بمعزل عنهم (غيابيا)، إن هذا النوع من الوعي يشعر بوجود أشكال وعي لآخرين تقف إلى جانبه على قدم المساواة ، و هي تشبهه في كونها غير نهائية و غير منجزة ، مثله تماما إن هذا الوعي يعكس و يعيد خلق لا عالم الأشياء ذات الوجود الموضوعي ، بل يعكس و يعيد خلق ، بالضبط ، هذه الأشكال من الوعي عند الآخرين مع عوالمها الخاصة بها ، يعيد خلقها مع المحافظة على عدم انجازيتها الحقيقية (ذلك أن جوهرها في هذه النقطة بالذات)» [2]

---

[1] السابق ، ص : 120 .

[2] ميخائيل باختين : شعرية دوستويفسكي ، تر جميل نصيف التكريتي ، مر حياة شرارة ، ص : 96 .

من خلال هذا نفهم أن المؤلف يرسم خطة ، يستطيع من خلالها الكشف عن امتلاء الوعي الذاتي للبطل ، و تتمثل هذه الخطة كما يقول "باختين " في (شعرية دوستويفسكي) :

ـ تعريض البطل للألم ثم ينظر هل يستطيع البطل أن يعرف نفسه في خضم هذا الألم.

ـ يشدد المؤلف الألم على بطله ، بغية استنطاق كلمته الإيديولوجية .

ـ لأن المؤلف في الرواية الحوارية هو واحد من الشخصيات الموجودة داخل النص ، فإنه يجعل البطل عارف بكل المعلومات و لا يترك سرا إلا و أفشاه له .

ـ رغم أن البطل عالم بكل شيء ، و واع بذاته إلا أنه لا يتوافق مع نفسه ، لأنه يصل إلى حالة اللانجازية التي لا يستطيع فيها تحقيق رغباته، و هو يعي حتى عدم قدرته على تحقيق أهدافه و مكوناته ، لهذا يظل في اجتهاد متواصل لكي يحد من الكلمات الغيرية عنه و الضدية له ، و في كثير من الأحيان يستعمل أسلوب السخرية .

ـ من العوامل التي تسهم في امتلاء الوعي الذاتي للبطل ، و تعمل على خلق العلاقة الحوارية ، هو معرفة البطل بأنواع الوعي المحيطة به ، بمختلف تنوعاتهم الفكرية ، لهذا فالمؤلف يجعله يعيش في تواصل و تحاور مع الآخرين ، لأن وعي شخصه يتداخل مع وعي الشخصية الأخرى ، و ينفعلان مع بعضهما البعض ، فنراه يحدد أفعاله من خلال الآراء الغيرية عنه .

ـ المؤلف في خطته لا يقتل البطل ، و إنما يعرضه للآلام الحادة المتوالية ، من أجل معرفة مدى وعيه بنفسه و بغية استنطاق كلمته الإيديولوجية ، لأنه لو قتله لوضع له نهاية ، و هذا ما يتنافى و الرواية الحوارية لأنها تنادي باللانهائية الحوارية على جميع المستويات الفنية للنص الروائي الحواري .

ـ يصور المؤلف بطله في الرواية الحوارية "بنفاذ البصيرة " ، أو المحلل الدقيق للأزمات الاجتماعية ، و يملّكه قدرات و كفاءات تجعله على تهيء لأن يسهم في وسطه، فيستطيع الرد بجرأة و عنف في أحيان كثيرة ، و لا يحتم أن يكون على صواب دائما ، فالمؤلف يعرض بطله عن قصد للخطأ و التصادم مع غيره لكي يتم التحاور .

إذن فالبطل في علاقة حوارية مع نفسه و غيره ، و مع المؤلف أيضا لأن كلمته متجهة دائما نحو البطل تحاور وعيه و شخصه، لكن تبقى الكلمة الأخيرة دائما ملكا للبطل فهو قائلها و هو منجزها و واعيها .

2-1 وعي البطل بالعالم :

لا يلغي "باختين " أي دور للفرد في عملية الابتكار و المساهمة في بلورة الوعي ، بل على العكس ، إن الفرد من خلال الكلمة يؤسس ذاته بواسطة وجهات نظر الآخرين ، يقول البطل : إنني داخل الكلمة أشكل ذاتي من خلال وجهات نظر الآخرين ، و في نهاية المطاف ، فإنني أشكل ذاتي من وجهة نظر الجماعة ، لأن الوعي الفردي نفسه لا يُخلَق في ذهن الفرد ـ حسب "باختين" ـ بل في مسار التواصل الاجتماعي لمجموعة بشرية منظمة ، فالوعي ينشأ فقط في اللحظة التي يحتك فيها الفرد بالجماعة ، و أن كون الوعي الفردي عند "باختين" لا يتشكل إلا داخل و بالوعي الجماعي ، هو ما جعله يتبنى نظرة خاصة للنص الروائي .[1]

يدرك " مرزاق بقطاش"/ البطل أن العالم الثالث كتب عليه أن يعرف أشكال الموت المتعددة « الدرس الذي يتعلمونه في هذه اللحظات لا يقوون على تعلمه في أرقى جامعات الدنيا ، من يدري ، فلعل الواحد منهم خائف من أن يلقى نفس مصير الرئيس رصاصات في الظهر ، أو سيارة مفخخة تنفجر به ، إلى غير ذلك من أشكال

[1] ينظر حميد لحميداني : النقد الروائي و الإيديولوجيا (من سوسيولوجيا الرواية إلى سوسيولوجيا النص الروائي)، ص : 78 ، 79.

الموت التي يعرفها العالم الثالث كله منذ أن بدأ ينال استقلاله»[1]، فيصوّر لنا التصغير الذي يعانيه العامة مقارنة بالخاصة في البلاد ،يقول : «بعد لحظات يصل جثمان الفقيد العظيم . المشيعون ، و هم مئات الألوف ، انطلقوا به من مقر الرئاسة . هذه الألوف المؤلفة ممنوعة الآن من أن تضع أقدامها في أطراف هذا المربع بل و في أيما جزء من أجزاء المقبرة كلها . قيل للمشيعين بطريقة غير مباشرة : أكثرتم التهريج في الشوارع ، و قد حان الآن دور النخبة من أهل هذا الوطن لكي تضطلع بمواراة جثمان الفقيد. ألا ما أشبه هذا المشهد كله بمشهد أولئك الذين يناصرون فريقا كرويا حتى تبح حلوقهم و يمنعون في آخر المطاف من لمس الكأس التي يفوز بها فريقهم . مقارنة في غير محلها ، و لكنها تنطبق غاية الانطباق على هذا المشهد كله . رجال الأمن وضعوا الحواجز بين الجماهير و بين المقبرة على بعد كيلومتر . حرام على الغوغاء أن تزعج هذه النخبة السياسية . و بالمقابل ، لا يحق لهذه النخبة أن تسمع صوتا آخر غير صوت الإمام الذي سيقود صلاة الجنازة على روح الفقيد».[2]

" مرزاق بقطاش " / البطل رافض لسياسة عالمه ، يستهزء بها كلما جرّته إلى الاستغراب ، يقول :

أ - « تجمعـــــــوا كلهـــــــم فــــــي هذا المكان باتجاهاتهم المختلفة بتحالفاتهم و عداوتهم و تطلعاتهم الكاذبة . كيف يجتمع مثل هذا العدد من أولئك المتصارعين المتناحرين في مساحة بالغة الصغر و الضيق مثل هذه ؟ كيف تعجز البلاد كلها عن ضمهم من أجل خدمة مشروع واحد ، بينما تحويهم بقعة يقال إنها مربعة الشكل و هم على هذا التباين كله ؟ ألا ما أشبههم بتلك المجموعة من قطاع الطرق خلال العهد الأندلسي الزاهر. التاريخ يقول عنهم إنهم لم يستطيعوا أن

---

[1] مرزاق بقطاش : براري الموت (خويا دحمان ، دم الغزال ، يحدث ما لا يحدث)، ص:180 .
[2] نفسه ، ص : 180 .

يجتمعوا على رأي في يوم من الأيام ، لكن الموت جمع رؤوسهم كلها في قفة واحدة ».[1]

إن هذا التواصل القائم بين البطل و العالم من حوله ، و هذا التفاعل بينهما هو ما يحقق الحوارية داخل النص الروائي ، فالكل على علم ببعضه البعض و الكل يعلم أن الخطر لا يأتي من السماء ، لذا فإن أصحاب القامات الزرقاء عيونهم تنتصب لترصد أدنى الحركات على الأرض أثناء تشييع جنازة رئيس الدولة .

ب ـ «الخطر لا يأتي إلا من الأرض ، و ليس من السماء . أنظارهم لا ترتفع إلا قليلا فوق مستوى هذه الحلبة . لا خطر في السماء و لا من السماء ».[2]

عين الاستغراب و الاستفزاز التي ينظر بها البطل نحو السياسيين تنبئ بكلمة الرفض و تجسد الكره الذي يكنه لهم ، لتشكل في الأخير صورة فنية تعمل على تشييد الوعي الذاتي عند " مرزاق بقطاش " / البطل ، و تكشف عن صورة فكرته فيقول :

أ ـ «أنا مرزاق بقطاش ، من ضمن المشيعين ، الظروف السياسية شاءت أن أكون واحدا منهم مع أنني لست بالسياسي ، و أكره السياسة و السياسيين ، و لا أرى الخير فيهم أبدا حتى و إن كانت نيات البعض منهم حسنة ».[3]

ب ـ «لم أعد أثق في أحد من السياسيين و من يدور في فلكهم بوجه خاص ».[4]

إن هذا الصنف من الوعي الذاتي الذي يحدد الرفض للحياة السياسية ، يمزج كلمة البطل حول نفسه بالذات مع الكلمة الإيديولوجية حول العالم ، يسموا كثيرا بالدلالة الفكرية المباشرة للتعبير عن الذات ، و يقوي من مقاومته الداخلية للانجاز الخارجي حيث يصبح هذا الرفض الذاتي رؤية أساسية للتفكير حول العالم .

---

[1] السابق ، ص : 179 .
[2] نفسه ، ص : 179 .
[3] نفسه ، ص : 180 ، 181 .
[4] نفسه ، ص : 182 .

و من هنا يتبين كيف يساهم الوعي الذاتي للبطل في تحاوره مع العالم المحيط به ، و من ثم وعيه بالعالم ككل .

« إن وعي الذات عند البطل ، و هو يحتوي مجموع عالم الأشياء في الرواية ، لا يمكنه إلا أن يحاور وعيا آخر ، كما أن حقل رؤيته ، لا يمكن أن يوضع بجانب إيديولوجية أخرى ، و أمام هذا الوعي الذي يلتبس بكل شيء فإن الكاتب لا يمكنه إلا أن يضع في المقابل عالما موضوعيا ، و هو عالم أنماط الوعي الأخرى ذات القيمة المساوية ».[1]

إذن الحقيقة حول العالم لا يمكن فصلها عن الحقيقة حول شخصية الفرد نفسه ، لهذا فإن "ميخائيل باختين " يرجع الكلمة الأخير للبطل و كلمة البطل هنا يقول فيها : « أيتها الجزائر العظيمة لا تكوني متصلبة معي و لا مع إخوتي من أبنائك في الأزمنة الحاضرة و في الأزمنة القادمة ».[2]

رأينا كيف أن الكلمة حول العالم تمتزج بالكلمة الاعترافية حول الذات الواعية في (دم الغزال) ، و هذا ما نلاحظه في هذا المقطع السردي من (مرايا متشظية): « حقا إننا نحن الذين بدأوا سفك الدماء ، و لكنكم أنتم أيضا جاريتمونا في أفعالنا المنكرة ، بالنسبة لكم فبتم تقتلون منا ما نقتل منكم و تذبحون منا ما نذبح منكم ».[3]

لقد اتصف "عبد الملك مرتاض" بالقدرة على تصوير فكرة غيره محافظا على كل قيمتها الدلالية الكاملة ، بوصفها فكرة و لكنه استطاع أن يحافظ في الوقت نفسه حتى على المسافة الفاصلة دون أن يقرها ،و لا أن يدمجها مع إيديولوجيته الخاصة التي يعبر عنها ، « إن كنت أنت في أعماق نفسك لا تريد السعادة لأحد و تود لو أن

---

[1] حميد لحميداني : النقد الروائي و الإيديولوجيا (من سوسيولوجيا الرواية إلى سوسيولوجيا النص الروائي) ، ص : 78 ، 79.
[2] مرزاق بقطاش : براري الموت (خويا دحمان ، دم الغزال ، يحدث ما لا يحدث)، ص : 256.
[3] عبد الملك مرتاض : مرايا متشظية (رواية) ، ص : 212.

العالم كله يحترق فوق رؤوس الناس . إلا أن استباب الأمن ربما يجعلك أنت ترتاح من تصارع العوام و تناحرهم فيما بينهم كالوحوش الضارية ، و لكن بعد مشروع أكبر مما يتوهمه الشيوخ السبعة أو السبعة إلا واحدا ... و هو أنه بمجرد استقرار الوضع تترك دناتنا مع ابنها ملكة في كهف الظلمات و تعود أنت إلى الروابي السبع لتتخذ منها مملكتك على الإنس ».[1]

الفكرة تساعد الوعي الذاتي على تدعيم استقلاليته داخل العالم الفني عند "عبد الملك مرتاض " ، و على التفوق على كل نموذج حيادي عرف بثباته و رسوخه ، « شيخوختي لا ينبغي لها أن تكون مانعا يمنعك مني أو يمنعني منك فرب شيخ أفضل من شاب في العراك و الحراك ، و تجربة الشيخ خير من جلد الشاب هكذا جاء في الحكمة السائرة المظهر غرار يا حسناء الوجود كثيرا ما يكذب المظهر المخبر فاخبريني ... و شباب هذا الزمان شيوخ قبل الأوان هم شيوخ في جلود فتيان ».[2]

رؤية العالم ليس من إبداع فردي ، و لكن الجماعة هي التي تكون ، بسبب العلاقات الداخلية الموجودة فيها ، و بسبب صراعها مع الجماعات الأخرى ، أو مع القوى الطبيعية ، تصورا ما ، يتبناه أفرادها ، و منهم المبدعون . [3]

حامل الفكرة ـ كما يقول "باختين" ـ يكون فردا أو جماعة ، و إنما إنسان الفكرة هو بطل العمل الأدبي و ليست الفكرة بذاتها ، لكن تبقى صورتها لا تنفصل عن صورة الإنسان الحامل لها ، هذا ما يجعلها علاوة على أنها تفهم فإنها تحس ، ومن خلاله تحقق علاقة متبادلة حواريا و متصلة ترتبط بواسطتها مع أفكار أخرى كاملة القيمة .

---

[1] السابق، ص : 202 .
[2] نفسه ، ص : 59 .
[3] حميد لحميداني : النقد الروائي و الإيديولوجيا (من سوسيولوجيا الرواية إلى سوسيولوجيا النص الروائي) ، ص :77.

إضافة إلى اهتمامنا بنظرة البطل حول نفسه ، ما يهمنا أيضا نظرته عن العالم بوصفه موقفا فكريا ضمن النسيج الاجتماعي ، و تقويما يتخذه تجاه الواقع الذي يحيطه .

حوار البطل مع عالمه أو كما يقول "باختين " وعيه بالعالم ، يمكن فهمه من خلال ما يكونه هذا العالم بالنسبة للبطل ، و بالتالي سنتعرف من خلال هذه الأمثلة عما يكونه العالم المحيط بالنسبة لـ "المهدي" في (الغيث) :

أ ـ « لقد استقر الفيروس . ربما ستكون الحضانة طويلة الأمد ، و لكن الوباء آت لا محالة . تكاثرت الاعتداءات على الفتيات المتبرجات و العشاق . وصل الأمر إلى حد تشويه أحد الملتحين وجه فتاة لم ترضخ لأوامره . قام الإخوان بتجنيد الفتيات المحجبات و اطلقوا عليهن اسم " الأخوات المسلمات " ، و هن يشكلن مغرسا لا ينضب . يقمن بالدعاية ، ينظمن الاجتماعات في أحياء الطالبات ، و يبعن الحجابات بأثمان مغرية مقارنة مع غلاء الألبسة النسائية المستوردة ».[1]

ب ـ « و كأن اتفاقا سريا أبرم بين جماعة الإخوان و سلطة الحزب الواحد ، فباشرت هذه الأخيرة بدورها حملتها لتطهير المجتمع من الآفات الاجتماعية ، مجندة وسائلها الإعلامية ، السمعية البصرية منها و المكتوبة على حد سواء . و بما أن السلطة تناست عمدا تحديد معالم "الآفة الاجتماعية " و حدودها ، فاختزلها الأعوان المنفذون من الشرطة و الدرك في واحدة : المساس بالأخلاق العامة . فالويل للمرأة التي تضبط بصحبة رجل و لا تملك أوراق ثبوت نوعية العلاقة التي تربطها به ».[2]

ج ـ « اسمعوا يا إخوتَنا في الدين ، ابتعدوا عن هذا المكان الملوث ، بيت إبليس لعنه الله إلى يوم الدين ... هذه الطريق مهلكة سترمي بكم في نار جهنم ، حفظنا الله و إياكم منها . اعتصموا بحبل الله و ابتعدوا عن رجس الشيطان و سيعوضكم الله أضعافها

[1] محمد ساري : الغيث (رواية) ، ص : 231 ، 232.
[2] نفسه ، ص : 232.

يوم القيامة . حينها سترون جنات النعيم ، تجري من تحتها أنهار من العسل و الخمر ، ملأى بحور العين بجمالها الفاتن ، اللائي لم ترَ عين مثلها أبدا . ابتعدوا عن محششة الشيطان و التحقوا ببيوت الله ، ستنقذون أنفسكم في حياة الدنيا قبل فوات الأوان . ابتعدوا عن الزنا مثلما تبتعدون عن وباء الطاعون . لا ترموا بأيديكم إلى التهلكة ، توبوا إلى بارئكم و سيجازيكم أحسن جزاء ... ». [1]

يرى "المهدي" في العالم المحيط به قيم لا بد من محوها كالتبرج ، و العلاقات غير الشرعية و الزنا ، فانطلاقا من تعاليم دينه فهو يحرم مثل هذه الأمور و يسعى لمحاربتها ، و ذلك بحلول تعصبية و عنفوانية .

"المهدي " و جماعته لا يحسنون فهم الدين الإسلامي بحقيقته ، بل نراهم يخطئون في إصدار أحكامهم على من يحيطون بهم ، و لمعرفة ذلك نتتبع الأمثلة الآتية :

د ـ « وجد عبد القادر صعوبة في التعرف على الرهط الذي تحلق حول طاولته . بتثاقل ، رفع أهدابه ، هز رأسه . هل ما يراه كابوسا أم حقيقة ؟ ربما فعلت البيرة فعلتها و بدأت تلعب بصفاء ذهنه . و لكن جماعة الإخوان واقفة بصمود ، و مصممة على فعل عظيم . قال عبد القادر :

ـ أهلا بأصحاب الكهف و الرقيم ! تفضلوا ... الصندوق لا يزال مملوءا . متعوا أنفسكم ، فيها منافع جمة ... خذوا نصيبكم من ملذات الدنيا ، إنها زائلة ... اليوم خمر و غدا أمر ... اليوم ، أنا قارون ، لي مال كثير ... السكرة من عندي ...

قال رشيد غاضبا :

ـ كف عن الثرثرة و الهذيان و اتبعنا أيها الزنديق ...

قال سليمان :

---

[1] السابق ، ص : 243 ، 244.

ـ ماذا تفعل في هذا الوجار القذر ؟ ألا تخجل من نفسك ومن دينك ؟ قم و امش معنا ، سنريك كيف نعاقب المرتدين أمثالك ... ».[1]

قام "المهدي" و أصحابه بتعذيب "عبد القادر" أشد عذاب حيث « تلقى العقاب الشرعي حسب قانون الإخوان الجديد : ثمانون جلدة بالتمام و الكمال ، تلقى الضربات الأخيرة و هو ممدد على ظهره ، يشد أسنانه تجنبا للصراخ ، يجتر تفاصيل انتقام عظيم . ثم ربطوا معصميه بحبل و غادروا السرداب ، تاركين إياه ممددا في وضعية مؤلمة ، تمنعه حتى من النوم ».[2]

هـ ـ « ارتفع صوت من الخارج :

ـ اخرجي أيتها الزانية ... الفاجرة ... إنك دنست المدينة ... أخرجي لتذوقي طعم الصوت و عذاب الجلد ...

أضحى الصوت جماعيا ، صارخا :

ـ الرجم ... الرجم للفاجرة ... »[3]

قام "المهدي" و أصحابه بالتسلط على دار" ليلى " الساكنة و ابنيها الغير الشرعيين و والدتها ، فأحرقوا المنزل و قتل الرضيع و عششت الرعب في نفسي الحفيدة و الجدة فاريتين بنفسيهما . أما "ليلى" فقد اصطادتها الجماعة المتسلطة قائلين :« هاتوا الحبل .. أين الحبل . اربطوا الزانية إلى جذع الشجرة . السوط؟ أين السوط ؟ أجلدوا الفاجرة ... مائة جلدة ... ألف جلدة »[4] جراء العقاب العنيف و الظالم فقدت"ليلى" آخر أنفاسها هناك تحت جذع الشجرة على يد هاته الجماعة .

---

[1] السابق ، ص : 170 .
[2] نفسه ، ص : 172 .
[3] نفسه ، ص : 217 .
[4] نفسه ، ص : 222.

نصل إلى أن نظرة "المهدي" و جماعتـــــــه إلى المجتمــــــــــع نظرة اشمئزاز و رفض، جعلتهم متهيجين في إطلاق أحكامهم . فإذا ما أرادوا حل المشكلة بطريقة دينية نجدهم يقترفون ذنوبا و أخطاء . فعدم فهمهم للدين الإسلامي بشكل صحيح و تطبيق أحكامه بشكل خاطئ استلزم عنه ظلم الآخر الذي يحيط به و يتحاور معه .

يفهم من هذا التحليل أنه لكي تتم حوارية البطل مع عالمه ، لا بد من وعيه بذاته وعيا ممتلأ ، و يتم هذا الوعي بخاصة حين يبني البطل كلمته من خلال وجهات نظر المحيطين به ، و تواصله مع محيطه يجعله رافضا أو متقبلا له ، و هذا ما يسهم في تشييد الوعي الذاتي للبطل حتى يتسنى له في الأخير تشييد وعيه حول عالمه ، و بالتالي تتحقق عملية التأثر و التأثير داخل المجتمع الروائي .

كما يفهم أن البطل في تعبيره عما حوله يقول كلمته الاعترافية بوضوح عن عالمه ،فينقل للمتلقي هذه الكلمة الاعترافية بواسطة الفرد أو الجماعة ، حتى تتحقق العلاقة المتبادلة حواريا .

و البطل في حواريته مع عالمه يعبر عن أفكاره بكلمته الإيديولوجية بالقبول أو الرفض ، فحتى العالم من حوله إما أن يقبل أفكاره أو يرفضها ، لهذا يقول "باختين" أن البطل في الرواية الحوارية غير معصوم من الخطأ بل إن تفاعله مع محيطه هو ما يجعله في كثير من الأحيان يقع في أخطاء كثيرة التي تعتبر ـ في رأي "باختين"ـ من مسببات حالة اللانجازية و اللانهائية الحوارية .

2ـ تعددية الفكرة :

إضافة أن البطل يتحاور مع غيره و يعي ذاته و عالمه من حوله ليقول كلمته الإيديولوجية في ظل الحوارية ، كذلك فـ"باختين" يهتم بتعددية الفكرة في الرواية الحوارية ، التي يخلقها عنصران ، الأول هو "الإنسان داخل إنسان" ، و الثاني

"النماذج الأولية لصور الأفكار " ـ كليهما سنتعرف عليهما عند التحليل ـ ، يقول"ميخائيل باختين" : «الفكرة تعد مبدأ مونولوجيا اعتياديا لرؤية العالم و فهمه من جانب الأبطال وحدهم ، يجب أن يتوزع بينهم كل ما في العمل الأدبي مما يصلح أن يكون تعبير مباشرا عن الفكرة و دعامة لها ». [1]

1-2 الإنسان داخل إنسان:

« لن يستطيع أن يكون حاملا للفكرة الكاملة القيمة إلا " الإنسان داخل إنسان " لما له من عدم انجازية حرة و عدم استقرار». [2]

الإنسان داخل إنسان غير المنجز و غير المستنفذ هو الذي يستطيع وحده أن يكون إنسان الفكرة ، الذي يمكن لصورته أن تتطابق مع صورة الفكرة الكاملة القيمة ؛أي أن الإنسان الذي يذلل شيئيته إلى حد كبير هو الإنسان داخل إنسان الذي يدخل في مجال الفكر النقي و غير المنجز الخالي من الغرض ، و هذا ما يقصده "باختين" بـ "الإنسان داخل إنسان" .

و في هذا يقول :« الإنسان ليس قيمة محددة و نهائية يمكن أن تبنى عليها حسابات ما ملموسة . الإنسان كائن حر و لهذا فإمكانه أن يخرق كل أشكال السمات الشرعية و الطبيعية التي تفرض عليه ».[3]

"عالية بنت منصور" هي نموذج الإنسان داخل إنسان عند "عبد الملك مرتاض " ، فهو كما يصورها خالدة الشباب فتية كل شيوخ الروابي يأملون بنيل التقرب منها طمعا فيها و بقصرها ، نقلها العفريت "جرجريس" المارد من جبل "قاف" العظيم أين كان السلام و الأمان و الفكر النقي و الصالحون إلى بلاد الروابي

[1] ميخائيل باختين : شعرية دوستويفسكي ، تر جميل نصيف التكريتي ، مر حياة شرارة ، ص : 142 .
[2] نفسه ، ص : 121 .
[3] نفسه ، ص : 84 .

السبع ، أين يعم الفساد و الدماء و الأحقاد، و رغم ما تشاهد كل يوم من بشاعة المناظر الإجرامية إلا أنها تبقى تتحلى بصفة الإنسان داخل إنسان.

أ ـ «عالية بنت منصور الآن ترونها ترقص لأول مرة بعد أن كانت لا تزال تبكي بدموع غزيرة على اغتيال الإمام البريء ترك بنات و بنين و ترك أزواجا كن في عنقه ». [1]

ب ـ « و حسناء الوجود تنام النهار و تسهر الليل . كي تضيء عليكم بضياءها الذي يشع عليك بعضه الآن ».[2]

ج ـ « و عالية بنت منصور إلتزمت الصمت المطبق استسلمت للنحيب و التشنج».[3]

د ـ « لم تتدخل في شؤونكم بذرف دموعها عليكم و هي تخرج المصحف ليلة ؟ تبيت الليل كله قائمة تقرأ القرآن على مسامعكم أنتم لا تفهمون هذا السر الملغز».[4]

نفهم من خلال هذه المقاطع السردية أنه لا غرض لـ "عالية بنت منصور" في هذه الروابي ، فكل ما يصدر عنها هو نتاج لنفس طاهرة ، و نية صادقة، و فكر نقي. تريد أن تخلص عالمهم من البغض و نيران الأحقاد و الدماء ، و إلا فما لها من شأن رفيع ، و قصر بديع ، و شباب خالد ، و حظ وافر لا يكلفها في ذرف دموع و إرهاق نفسها شجون من أجلهم ، بل هي تفعل كل هذا لأن الفاعل الفني فيها هي النفس العذراء المجردة من الأغراض التي بداخلها ، و هو ما يمكن أن نعبر عنه ـ وفق ما يراه "ميخائيل باختين" ـ بـ :الإنسان داخل إنسان .

كما ندرك من أفكار السارد نقاوة مشاعر "جرجريس" تجاه "عالية بنت منصور"، فهو يجعلنا نحس بصورة الحب العفيف الذي يكنّه لـ"عالية بنت منصور"

---

[1] عبد الملك مرتاض : مرايا متشظية (رواية)، ص: 42 .

[2] نفسه ، ص : 51 .

[3] نفسه ، ص : 52 .

[4] نفسه ، ص : 83.

، و كل ما تحمله هذه الفكرة من طهارة ، يقول السارد : « كان يزدارك ليلاعبك ، كما يلاعب الصبي أمه أو أخته و لا شيء أكثر من ذلك ... لكنه ظل يحبك و لا يزال حبه إياك يزداد مع كر السنين حتى بات مهوسا بك . لا يسعد إلا إذا رآك لا يرتاح إلا لحديثك . لا يهنئ إلا لمجالستك و ملاعبتك و ملاطفتك و مغازلتك و مناغاتك و مناجاتك لكنه لا يأتي مما يأتي الرجال مع النساء فأنت النقية العذراء ».[1]

إذن الحب النقي الذي يكنه العفريت "جرجريس" لـ "عالية بنت منصور" يدخل في إطار الفكر النقي الذي يحمله الإنسان داخل إنسان ؛لأن ما عدا ذلك فهو مشخص لغرض ما ، مثل ما كان مع الشيخ "بنو بيضان" ، يخبرنا السارد بالقول له :« أنت لا تدري في الحقيقة ... هل تحبها فعلا ، أو لا تحبها فهل لديك عاطفة مهذبة راقية تستطيع بواسطتها أن تحب . أنت لا تعرف ... و أنتم جميعا في الحقيقة لا تحبونها و لو وجدتم سبيلا إليها لكنتم اغتلتموها أحرقتم شعرها اغتلتموها عالية ... سيكون اغتيالها لويتم جميلا مثلها . تبرجت عليكم بشعرها الحريري الطويل بالغت تاهت اختالت فتنت الناس هذبت عواطفكم باتوا يحبون لولا هي لكان الحقد وحده هو الذي يملأ قلوبكم ».[2]

إن حياة "عالية بنت منصور" الحقيقية تكمن في محاولة التخلص من الفساد الذي عمّ الروابي ، فهي بحاجة إلى أن تجد حلا لأفكارها لكثرة التفكير حول مصير هذه الروابي ، فهي لا تملك إلا الدموع و الحسرة عليها ، ما يوحي لنا بعدم انجازيتها الخاصة ، الشيء نفسه الذي نجده لدى العفريت "جرجريس" الذي أحاطها بحب طاهر، يحاول هو الآخر إيجاد حلا لمشاعره نحوها ، فعدم إنجازيته تسبب في عدم

---

[1] السابق ، ص : 61 .
[2] نفسه ، ص : 81 ، 82 .

إيجاد حل للفكرة التي يحسها نحو "عالية بنت منصور" ، لأن ما أورده السارد يقر بعدم زواج العفريت مع الإنسانة .

إذن لدى كل من "عالية بنت منصور" و العفريت "جرجريس" اللذين يمثلان نموذج الإنسان داخل إنسان في (مرايا متشظية) أفكار سامية و راقية ، تشعرهما بالعجز في إيجاد مخرجا نحو الحل ، هذه الأفكار العظيمة تحقق عدم الإنجازية .

يقول "ميخائيل باختين " عن أبطال الإنسان داخل إنسان : «إذا ما جردتهم من أفكارهم التي يحيون بها فإن صورهم ستنهار حتما ، بكلمة أخرى إن صورة البطل ترتبط ارتباطا محكما بصورة الفكرة و لا يمكن فصلها عنها إننا نرى البطل في الفكرة ومن خلالها و نرى الفكرة في البطل و من خلاله »[1].

إذن فبطلي "عبد الملك مرتاض " بوصفهما أناس أفكار منزهون من أي غرض شخصي ، و ذلك لأن الفكرة متمكنة من النواة العميقة لشخصياتهم ، إن هذا التنزه من الغرض لا يعتبر سمة من سمات شخصيتهما، كما لا يعتبر وصفا خارجيا لأفعالهما فحسب ، إن التنزه من الغرض يعبر عن حياتهما الحقيقية في مجال الأفكار ، يمكن القول حينها إن الفكرية و النزاهة من الغرض بمعنى واحد تقريبا .

«الفكرة ذات طابع فردي داخلي و ذاتي داخلي ، إن مجال وجودها لا الوعي الفردي بل العلاقة الحوارية بين مختلف أشكال الوعي ، فالفكرة هي بمثابة الحادثة الحية الواقعة في نقطة الالتقاء الحواري بين شكلين أو أكثر من أشكال الوعي ، و الفكرة من هذه الزاوية شبيهة بالكلمة التي تتوحد معها حواريا ،و هكذا

[1] ميخائيل باختين : شعرية دوستويفسكي ، تر جميل نصيف التكريتي ، مر حياة شرارة ، ص :134.

فهي تحتاج شأنها في ذلك شأن الكلمة لأن تكون مسموعة و مفهومة و مجاب عنها بأصوات أخرى صادرة عن أشكال وعي الآخرين ».[1]

الصوت المجسد لأشكال الوعي و المعبر عن أفكار بطلا الإنسان داخل إنسان هنا هو صوت السارد، و بالتالي فإن كلمته أقامت علاقة اتصال ، أحيت من خلالها الكلمة الأخرى التي عبرت عن عدم الإنجازية لدى بطلي الإنسان داخل إنسان ، فبكلمته يوصل لنا كلمة "عالية بنت منصور"و العفريت "جرجريس" و هما كلمتان تعودا في الأصل إليهما لأنهما صادرتا عنهما ، وصلتا إلينا عن طريق كلمة السارد التي أقامت علاقة حية معهما و هي ما نسميها العلاقة الحوارية ، التي عملت على تجديد الكلمة ـ كلمة "عالية بنت منصور " و " جرجريس " ـ حين أدمجها السارد مع كلمته لذلك فإننا نجد أن كلمته مزدوجة الصوت و لهذا فإن الفكرة الإنسانية تصبح فكرة حقيقية و ذلك فقط عندما تقيم اتصالا حيا مع فكرة أخرى غيرية تتجسد في صوت غيري أي في وعي غيري معبر عنه بالكلمة .

و يحاورنا " مرزاق بقطاش" عن صوت المؤبن يقول :

«شتان ما بين المؤبنين الاثنين ، شتان ما بين الصوتين و الانفعالين ، بوتفليقة بنظاراته السوداء يقول : وينك يا بومدين ؟ و هذا المؤبن يدخل في كان و كنت بكائية بوتفليقة أعمق و أصدق . إنها حكاية عمر و صداقة و ثورة و انقلاب عسكري و تأميم للثروات و تطلعات شعبية و صولات و جولات في المحافل الوطنية و الاقليمية و العالمية الفرق بين المؤبنين هو الفرق بين شعر الاسترزاق و الشعر الذي يفيض من نفس الشاعر رقراقا ليتوغل في ذوات الآخرين ».[2]

---

[1] السابق ، ص : 125 .

[2] مرزاق بقطاش : براري الموت (خويا دحمان ، دم الغزال ، يحدث ما لا يحدث) ، ص : 187.

« إن الفكرة تولد و تعيش في نقطة هذا الاتصال الخاص بالأصوات المجسدة لأشكال الوعي».[1]

عبر صوت السارد نتعرف على صوتين الأول هو صوت "بوتفليقة" ، و الثاني صوت المؤبن الذي أتى يندب الرئيس الراحل "محمد بوضياف" ، و بالتالي فقد نقل وعيين لما أحس بنبرة صوت المؤبن، فراح يفهمنا أن الأفكار التي جاء بها مؤبن "محمد بوضياف" أفكار مقَنّعَة ، عكس "بوتفليقة " الذي من نبرته تفهم التنزه ففي صوته هذا "وينك يا بومدين ؟ " نفهم و نحس الفكرة التي تدل على الإنسان داخل إنسان ، و عن عدم اللانجازية عند "بوتفليقة "، لأنه يعجز فعلا عن أن يعيد الراحل "محمد بوضياف" إلى الحياة ، رغم المشاعر الصادقة الخالية من الغرض و الأحاسيس الطيبة التي تنبئ عن الإنسان داخل إنسان.

في هذا المقطع السردي يحاورنا السارد ـ كقراء ـ و كأننا ماثلين أمامه لأن « الفكرة تبدأ الحياة بمعنى أنها تبدأ تتشكل و تتطور تعثر على تعبيرها اللفظي و تجدده ، تولد أفكارا جديدة ، و ذلك فقط عندما تقيم علاقات ديالوجية جوهرية مع غيرها من الأفكار التي تعود للآخرين ».[2]

أعاد السارد قراءة أفكار "محمد بوضياف" عندما قال : « جيء بمحمد بوضياف رئيسا و ظن أنه يقوى بنيته الحسنة ووطنيته الصادقة و إيمانه العميق بالله على زعزعة الأمور و إعادة الحقوق إلى أهلها ، و تحول ظنه هذا إلى رصاصات نهشت قفاه و ظهره في دار من دور الثقافة ». [3]

عمل "مرزاق بقطاش" على إحياء أفكار "محمد بوضياف" من جديد في وسطها

---

[1] ميخائيل باختين : شعرية دوستويفسكي ، تر جميل نصيف التكريتي ، مر حياة شرارة ، ص :124 ، 125 .

[2] نفسه ، ص : 124.

[3] مرزاق بقطاش : براري الموت (خويا دحمان ، دم الغزال ، يحدث ما لا يحدث) ، ص : 261 .

الاجتماعي الجديد أو الواقعي إن صح القول ، لأن نقاوة فكره كانت تعيش في حقيقة الأمر في وسط تلوثه الأغراض ، حتى اغتيل "محمد بوضياف" حاملا معه لا انجازيته و تنزهه الذي أراد يوما أن يحققه على أرض الواقع .

يقول " ميخائيل باختين" :« المؤلف بوصفه حاملا لفكرة الشخصية لا يمس مباشرة و لا حتى شيئا واحدا ، إنه يكون على تماس مع الناس فقط ». [1]

لهذا نجد السارد في (دم الغزال) لم يطرح مشكلة البطل و نفسه الممارسة للوعي و المقومة للعالم فحسب ، بل طرح مشكلة العلاقات المتبادلة بين أشكال الوعى المتعددة الممارسة للتقويم .

يبكي "مرزاق بقطاش" / البطل نفسه عندما يشابه محاولة اغتياله قصة اغتيال "محمد بوضياف " رغم كل النيات الصادقة الحامل لها ، يقول : " يا مرزاق بقطاش الرصاصة التي ارتحلت في دماغك هي الحقيقة الساطعة هي التي تعلمك الآن درسا لن تتلقاه في أرقى جامعات الدنيا حتى و إن أنت أمضيت بها آمادا طويلة . حقيقتك قائمة في الكتابة و الكتابة لا تقتل و هي إن قتلتك كنت شهيدا حقا لأنك صادق مع ربك و مع نفسك و بكى بعضي على بعضي معي ». [2]

الفكرة هنا تحيا و تتجدد مرة أخرى أي أن فكرة اغتيال "محمد بوضياف" تعاود تاريخها مع الرصاصات التي نهشت دماغ "مرزاق بقطاش " و الذي عايش محاولة الاغتيال من أطراف مجهولة فراح يصور لنا هذه الفكرة فنيا ، و ذلك باعتبارها بالضبط شبيهة بهذه الحادثة الحية الواقعة في نقطة الالتقاء بين وعي "محمد بوضياف" و وعيه ، فعبر عن ذلك بالصوت الجديد الذي يحمل في أعماقه كلمة جديدة نواتها من اللانجازية ؛ لأن الأفكار تتولد و تحيا و تتجاوب مع الأفكار الشبيهة

---

[1] ميخائيل باختين : شعرية دوستويفسكي ، تر جميل نصيف التكريتي ، مر حياة شرارة ، ص: 142 .

[2] مرزاق بقطاش : براري الموت (خويا دحمان ، دم الغزال ، يحدث ما لا يحدث)، ص:261.

بها و هذه التجربة الحياتية المعبر عنها بالفكرة أو الوعي هو الذي جعل من الكلمة ذات طبيعة حوارية .

النموذج الفكري للإنسان داخل إنسان في (دم الغزال) هو بطل الرواية نفسها "مرزاق بقطاش " ، جعله المؤلف ذا فكر نقي يحارب من أجل الرفعة ، من أجل الأخلاق السامية و العلاقات النبيلة يقول: « المهم أن يثور الإنسان على الشر و على الذين يقومون وراءه أيا ما كان انتماءهم ».[1]

ـ « قال له محافظ الشرطة ذات صباح : سأضع صحبتك شرطيا لحمايتك و ما كان منه سوى أن أجابه مذعورا : و ما الداعي إلى ذلك ؟ أنا لا أحب أن أقتل أحد ، و لا أفكر في قتل أحد أبدا حتى و إن كان عدوي ».[2]

المؤلف هنا أراد أن يوصل كلمة مغمورة من خلال صوت البطل بأن هناك فئة شرسة تقتل حتى الأبرياء حتى من لا تعرفهم حتى "مرزاق بقطاش " / البطل الذي سيحاول اغتياله فيما بعد مما سيلحق من سرد ، رغم أن" مرزاق بقطاش " إنسان مسالم علاوة عليه ، فهو الإنسان داخل إنسان، يحمل أفكار عظيمة أفكار إنسانية بحتة لا ينتظر المقابل ، فهو نزيه نزاهة عدم انجازيته لذلك فهو يخاطب الجزائر ليقول لها: «أيتها الجزائر العظيمة لا تكوني متصلبة معي و لا مع اخوتي من أبناءك في الأزمنة الحاضرة و في الأزمنة القادمة »[3] .

يفهم أنه لكي تكون الشخصية حاملة بداخلها لإنسان نقي لا بد أن تتحلى بصفة الفكر النقي ، حتى لو كانت تعيش وسط مجتمع مجرم ، و ما يقصد بالفكر النقي هو أن يكون الإنسان الذي بداخلها خال من الغرض الشخصي كما يذكر "باختين"في (شعرية دوستويفسكي).

---

[1] السابق، ص : 195 .

[2] نفسه ، ص : 237 .

[3] نفسه، ص : 265.

إذن فكل الأفعال النقية ناتجة عن فكر نقي ، كما أن المشاعر النقية كما يقول "باختين" ناتجة أيضا عن فكر نقي ، و تخلق لنا الإنسان داخل إنسان.

و رغم هذه الأفكار الطاهرة للشخصية التي تتفاعل مع شخصها لتولد إنسان نقي بداخله ، إلا أن هذا "الإنسان داخل إنسان " يعجز أن يجد حلا يسعد به الآخرين ـ وهنا إشارة إلى التحاور مع المحيط الخارجي أيضاـ ، لأن المؤلف رسم له عوائق مانعة من أجل تحقيق حالة اللانجازية التي تقر بها الرواية الحوارية .

إن صورة النزاهة التي يرسمها المؤلف في الإنسان الفكرة أو الشخصية التي بداخلها إنسان آخر نقي ، إذا ما حاولنا مسحها فإنه يمّسح حتى إنسان الفكرة ؛لأنهما معا و في تحاور مستمر و لا يقبلان الانفصال .

و لكي تحيا هذه الفكرة لا بد من اتصالها مع مختلف أشكال الوعي و تتوحد معهم حواريا ، و من خلال هذا الاتصال يمكن فهم الفكرة كما يمكن حسها أيضا ـ كما يقول "باختين"ـ من خلال نبرة الصوت أو إيماء معين ، و في النص الروائي المؤلف هو الذي يساعد في نقل هذه النبرة أو الإيماء إلى المتلقي ، و كما يشير "باختين" أن المؤلف يحمل فكرة الشخصية ، و يظل على تماس فقط معها و مع باقي المجتمع الروائي .

إذن فما يخلق الحوارية هو الكلمة الحاملة في أحشائها لكلمة أخرى قد نفهمها ، و ذلك من خلال الحوار الصريح ، أو نحسها من خلال ما تحمله من شحنات دلالية تعبر بدورها عن وعي الآخرين و عن فكرهم . فالفكرة لا تحيا في الوعي الفردي المعزول للإنسان بحيث تبقى ماكثة فيه فلا تتعداه إلى غيره، بهذه الطريقة سوف تولد ثم تموت .

2 - 2 حوارية الفكرة و النماذج الأولية لصور الأفكار :

يظهر المتن الروائي في (مرايا متشظية) صورا للأفكار التي نهلت من بنيات نصية مختلفة ، فبالإمكان العثور على نماذج أولية * متعددة تكشف عن المرجعيات التي عالجها "عبد الملك مرتاض " لتكوين صور أفكار الرواية ، و هكذا فإن النماذج الأولية عنده نجدها ماثلة في نصوص دينية مختارة : إسلامية ، مسيحية ، و يهودية ، و مع نصوص الشعر العربي القديم و النص السردي التراثي (ألف ليلة و ليلة)، و النصوص الفلسفية و الأدب الشعبي العربي .

و هكذا فإن صور أفكار (مرايا متشظية) سمحت بدخولها في حوار مع نماذج أولية لصور أفكار نصوص ثقافية أخرى أدّى فيها "عبد الملك مرتاض " دور الفنان الذي يشكل لنا لوحة فسيفساء رائعة ، تعمل على انسجام المتفرقات في منظر ناطق، أزال الأثر الفاصل بين النصوص ، و جعل النصوص تتحاور حيث شرعت تحيى حياة فنية جديدة متكونة من حوادث جديدة .

يقول :

أ - « لا تدرك سؤالا إذا سئلت بأي مشيئة غربت ». [1]

ب - « و إنما النساء خلقن للرجال ، كما خلق الرجال للنساء بالتدبير المدبر بهذا جاءت النواميس و الشرائع و العادات الجارية أيضا ».[2]

ج - «الطاغوت لا تتزوج إلا الطاغوت و من تتزوج الطاغوت فهي طاغوت ».[3]

د - « و معه إن شئتم بقرة صفراء ».[4]

---

[1] عبد الملك مرتاض : مرايا متشظية (رواية) ، ص : 15 .
[2] نفسه ، ص : 26 .
[3] نفسه ، ص : 42 .
[4] نفسه ، ص : 31 .

حاكت هذه البنيات السردية قوله تعالى :

أ َ- ﴿ و إذا الموؤودة سئلت بأي ذنب قتلت ﴾ (**سورة التكوير 8 ، 9**).

بَ - ﴿و من آياته أن خلق لكم من أنفسكم أزواجا لتسكنوا إليها و جعل بينكم مودة و رحمة إن في ذلك لآيات لقوم يتفكرون ﴾(**سورة الروم 21**).

جَ- ﴿ الخبيثات للخبيثين و الخبيثون للخبيثات و الطيبات للطيبين و الطيبون للطيبات أولئك مبرؤون مما يقولون لهم مغفرة و رزق كريم ﴾(**سورة النور 26**).

دَ - ﴿قالوا ادع لنا ربك يبين لنا مالونها قال إنه يقول إنها بقرة صفراء فاقع لونها تسر الناظرين ﴾ (**سورة البقرة الآية 69**).

البنية السردية التي تعبر عن قول "عبد الملك مرتاض" هي صورة لأفكار النماذج الأولية التي عبرت عنها الآيات القرآنية ، جاءت الأخيرة مضمنة في أقوال المؤلف فجعلها تحيا في سياق جديد متخذة هنا أبعاد سياسية أدبية ،و إيديولوجية مرتبطة بالواقع الاجتماعي مشاركة في الحوار الكبير للرواية .

أما صورة هذه الفكرة « و لتقطف تفاحها الذي من أكل منه خلد في الحياة ».[1]

فإنها تحاكي ما ورد في الكتاب المقدس : « و قال الرب الإله هو ذا الإنسان قد صار كواحد منا عارف الخير و الشر و الآن لعله يمد و يأخذ من شجرة الحياة أيضا و يأكل و يحيا إلى الأبد فأخرجه الرب الإله من جنة عدن ليعمل الأرض التي أخذ

*ما يقصده "باختين" بالنموذج الأولي في الرواية الحوارية هو النص الأول للفكرة .

[1] السابق ، ص : 17 .

منها فطرد الإنسان و أقام شرقي جنة عدن الكروبيم و لهيب سيف متقلب لحراسة طريق شجرة الحياة ».[1]

لم يقم "عبد الملك مرتاض " بنسخ هذه النماذج الأولية أو تلخيصها بل جعلها تلتحم ببنية الرواية و تتماهى فيها بطريقة فنية ، حيث إننا نحس أن وراء ملفوظ البنية السردية أصواتا أخرى مخفية ، هذه الأصوات هي كلمات النماذج الأولية ، و الطريقة التي لجأ إليها المؤلف لتضمينها في روايته عن طريق محاكاتها و هذا ما يخلق الحوارية ، من حيث يجعل القارئ يحس بالفكرة أولا ،و أن وراء كل فكرة فكرة أخرى تحاورها ما يجعلها مزدوجة الصوت.

رواية (مرايا متشظية) غنية بالنماذج الأولية لصور الأفكار التي تحاكي الشرائع ، و التي استلهمت أيضا من المرجعيات الأخرى كالشعر مثلا يقول :

ـ « ممحلا كجلاميد الصخر »[2] يحاور هنا المؤلف صورة فكرة :

.... كجلمود صخر حطه السيل من عل

و عندما يقول : « و يكبرون في ربوتهم الخضراء و أنتم صامتون واجمون يتهكمون باغتيال إمامهم أنتم لا تغتلون أنتم متحضرون ».[3]

هنا يحاور الإمام "الشافعي" في قوله :

يخاطبني السفيه بكل قبح فأكره أن أكون له مجيبا

يزيدني سفاهة فأزيد حلما كعود زاده الاحراق طيبا

و قوله : « من عسى أن أكون أنا ».[1]

---

[1] الكتاب المقدس (كتب العهد القديم و العهد الجديد)، دار الكتاب المقدس ، الشرق الأوسط ،تكوين 47 ، الأصحاح 3 ، ص :07.

[2] عبد الملك مرتاض : مرايا متشظية ـ رواية ـ ، ص : 14 .

[3] نفسه ، ص : 40 .

يحاور فيها قصيدة الطلاسم في قول "إيليا أبو ماضي" :

« أتراني قبلما أصبحت انسانا سويـــا

أتراني كنت محوا أم تراني كنت شيئا

ألهذا اللغز حل أم سيبقى أبديـــــــــا

لست أدري و لماذا لســـــــت أدري

لست أدري »

من خلال هذه النماذج الأولية التي حاكتها بعض أفكار (مرايا متشظية) يتبين كيف تنتقل من موطنها الأصلي لتهاجر إلى سياق الرواية ، و تسمى حينها صور النماذج الأولية ، و هذا ما يكسب الرواية الحوارية بعدا فنيا ، فبالإضافة إلى أنه ـ النموذج الأولي ـ يجعل كلمتها مزدوجة حاملة لصوتين ، فإنه يثمن أفكارها عن طريق تأكيدها بصوته الخفي ، و يعمل على تثقيف معلوماتها بجعلها تنهل من منابع الشعر العربي الأصيل و الحديث ...الخ.

يطول الحديث عن أهمية الشعر في الحياة العربية قبل ظهور الإسلام و بعده و عن التقدير الذي كان يحظى به الشاعر و مكانته في قومه و في الناس أجمع . تقدير و مكانة فيهما من التقدير و الإعجاب بقدر ما فيهما من الخوف و الممالئة بحثا عن مدحه أو اتقاء لهجوته . تمتع الشعر بهذه المكانة و حظي بهذه الأهمية لأنه كان الصناعة الفكرية الأساس لدى العرب ، صناعة تقوم عليها صناعات أخرى تتغذى منها و تستمد منها شرعيتها و مبرر وجودها كالرواية و النقد . لذا فما يهمنا منه في هذا المقام هو كون الشعر أحد الأوعية الحاملة للقصص

---

[1] السابق ، ص : 21 .

العربي و أحد مصادره بما تضمنته نصوصه من أخبار و إشارات جلية أو ضمنية إلى حوادث و وقائع عاشها الناس أفرادا أو جماعات . [1]

صحيح أن "عبد الملك مرتاض " لم يدل بهذه النصوص صريحة كاملة داخل المتن الروائي ، لكنه يجعل احساسنا ينبئ به داخل المتن الروائي ، فالكلمة فيه مشحونة بصوتين ، الأول هو صوت المؤلف الذي نقل الصوت الثاني و هو صوت النموذج الأولي و عبر عنه بأسلوب كلمته الخاصة فأحيا الكلمة الثانية في فضاء حر و مفتوح . إذ أنها تغير شكل وجودها دون أن تفقد قيمتها الدلالية الكاملة إنها تصبح صور أفكار اصطبغ عليها الطابع الحواري فتلج إلى مجال جديد خاص بالوجود الفني .

إن فكرة النسخ التي عبر عنها "عبد الملك مرتاض " حين قال « و أمعن في تعلم السحر حتى كان يستطيع تحويل الناس إلى ذباب » تحاور فكرة "لوكيوس أبوليوس " في(الحمار الذهبي)عندما يقول : « لقد حولت بامفيله نفسها طوعا ، أجل حولت نفسها عن طريق فنونها السحرية الخاصة إلى بومة ». [2]

أما تحدثه عن "عين وبار" و صفاتها و فاعليتها في منح جنها العلم للغير، فإننا نحس أنه استلهم نموذجه الأولي من "وادي عبقر" الذي يقع في نجد و قيل في مكة ، و هو واد سحيق ، و إذا قيل فلان عبقري فهو نسبة إلى واد عبقر، و تقول الروايات أن هذا الوادي تسكنه شعراء الجن منذ زمن طويل، و يقال أن من قضى ليله في هذا الوادي جاءه شاعر أو شاعرة من الجن يلقنه الشعر، و يقال أيضا إن كل شعراء الجاهلية له قرين من هذا الوادي .

---

[1] ينظر ابراهيم صحراوي : السرد العربي القديم (الأنواع و الوظائف و البنيات)، ص : 65-67.

[2] لوكيوس أبوليوس : الحمار الذهبي ، تر أبو العيد دودو ، منشورات الاختلاف ، الجزائر ، ط2 ، أفريل 2004 ، ص : 89.

صورة هذه الفكرة جعلها تعيش في ظروف مغايرة تماما ، فإن كان الشاعر الجن "لافظ بن لاحظ " قرين "امرؤ القيس " مثلا لقنه الشعر في وادي" عبقر" فإن جن "عين وبار" لقنت شيخ "الربوة الخضراء" جميع العلوم و الفنون قديمها و حديثها ،و من أجل هذا وضع "عبد الملك مرتاض " الفكرة على حافة عدد من أشكال الوعي المتقاطعة حواريا ؛ أي جعل الشخصيات داخل الرواية تحاور شخصيات شعراء الجاهلية في وسط مفعم بالتفاعل و التأثر و التأثير، فأكسب هذا التفاعل الرواية بعدا فنيا تمثل قبل كل شيء في تفتحها على الآخر ، و نقصد هنا تفتحها على أفكار شعراء العصر الجاهلي .

ألا تحس معنا أن قوله :« كان يتزوج كل ليلة فتاة عذراء يفتضها »[1] . تأثرت بصورة الفكرة التي تقول: « و صار الملك شهريار كلما يأخذ بنتا بكرا يزيل بكارتها و يقتلها من ليلتها ». [2]

و قوله : «أرضعتني ضبية في إحدى غياض جبل قاف » تذكرنا بقصة "حي بني يقظان " .

و ذكره حرب الناقة تذكرنا بالمثل القائل " أشأم من البسوس و أشأم من سراب " ، هذه الحرب التي يحكيها لنا التاريخ بين قبيلتي " بكر " و " تغلب " استمرت أربعين عاما .

استطاع "عبد الملك مرتاض " أن يكشف في صورة هذه الفكرة أو تلك ليس فقط عن ملامحها التاريخية الحقيقية الموجودة في النموذج الأولي ، بل و أن يكشف كذلك عن امكانياتها بالنسبة للصور الفنية ؛ أي الممارسات الفعلية في الحياة الجديدة التي تحياها ، و مجموع الدلالات التي تضيفها في سياقها الجديد ، و نتاج هذا

---

[1] عبد الملك مرتاض : مرايا متشظية (رواية) ، ص : 27.

[2] ألف ليلة و ليلة ،ج1 ، ص : 11.

التفاعل، و خلاصة الحوار القائم بينهما ، و الماثل بخاصة في أنها ـ الفكرة ـ تقدم للمتلقي بدل الرأي الواحد آراء مختلفة ، تلبي مختلف أذواق القراء .

الكلمة الحوارية هي الكلمة المزدوجة الصوت فعندما يقول "مرزاق بقطاش" : «ليس هناك وسواس في وجداني على الرغم من أنني أتعوذ من شره » نحس أنها كلمة ممتلئة تحاور كلمة القرآن الكريم في قوله تعالى: ﴿قل أعوذ برب الناس ، ملك الناس ، إله الناس ، من شر الوسواس الخناس ، الذي يوسوس في صدور الناس ، من الجنة و الناس ﴾ **(سورة الناس).**

فـ (سورة الناس) هي النموذج الأولي لصورة الفكرة في كلمة" مرزاق بقطاش "،و بها انعشت الكلمة بصوتين ، صوت (سورة الناس) و صوت الفكرة التي قالها "مرزاق بقطاش ". و مثل هذا نجده فيما قاله الطبيب له : «دع عنك الكوجيتو الآن لا تفكر ، فأنت موجود على الرغم من ديكارت و من غير ديكارت أنت محظوظ فأنت إذن موجود »[1]، استحضر الطبيب صورة لفكرة صوت "ديكارت " ، و أدمجها مع كلمته حتى تتفاعل معها و تصبح كلمة واحدة تحمل صوتين صوت "ديكارت" و صوت الطبيب . فالصوت المدمج له حياة جديدة في سياق و ظروف جديدين ؛ لأن "ديكارت " أدرك أن هناك باستمرار شيئا واحدا لا يمكن الشك فيه أبدا و هو حقيقة أنه يشك أو أنه يفكر ، فلا يمكن للتفكير أن يحدث في الهواء بل لا بد أن يكون هناك وعي أو ذهن هو الذي يقوم به و من ثم لا يمكن لديكارت أن يشك أنه موجود أيضا و من هنا جاءت مقولته الشهيرة : " أنا أفكر إذن أنا موجود " Cogito ergo sun ، أو ربما قلنا بدقة أكثر : هناك أفكار فلا بد أن يكون هناك ذهن... الكوجيتو هو اختصار لعبارة ديكارت هذه ، التي هي اليقين الأول

[1] مرزاق بقطاش : براري الموت (خويا دحمان ، دم الغزال ، يحدث ما لا يحدث)، ص:259.

الذي وصل إليه نتيجة لعملية الشك ، فلو أنك مارست الشك أو التفكير فإنك تستطيع عندئذ و في هذه اللحظة أن تضمن وجود ذهنك أو أنك مدرك و واع [1] .

هذه هي صورة فكرة النموذج الأولي الذي اعتمد عليه الطبيب في شحن كلمته ، بغية رسم صورة فكرة لموقف "مرزاق بقطاش" المصاب بالرصاص في دماغه ، والذي نجا بأعجوبه .

فعندما أراد الطبيب أن يطمئنه بنجاته من الخطر استعمل لغة "ديكارت " ، و حمّلها في لغته ليوصل الكلمة لـ "مرزاق بقطاش " حتى يوقن فكرة نجاته هذه الكلمة مزدوجة الصوت ، صوت الطبيب و صوت النموذج الأولي "ديكارت"، و كأنه أراد القول : أنت بخير نجوت بأعجوبة لا شك في هذا لأنه اليقين سواء أوافقك ديكارت أم لا ، لأن الكوجيتو هنا يتعامل مع الحظ و ليس مع الفكر ، فأنت رغم كل شيء حي و قد زال الخطر عنك و لا داع للاستغراق في التفكير .

أيضا من النماذج الأولية التي نهل منها "مرزاق بقطاش " / المؤلف ، نموذج الشعر فقوله : «آه منك أيها الليل متى تنجلي »[2] يذكرنا بصوت "امرئ القيس" عندما يقول :

ألا أيها الليل الطويل ألا انجلي .... [3]

---

[1] ينظر ديف روبنسون كريس جارات : أقدم لك ديكارت ، تر إمام الفتاح إمام ، الهيئة العامة لشؤون المطابع الأميرية ، القاهرة ، 2004 ،ص: 54 - 63.

[2] مرزاق بقطاش : براري الموت (خويا دحمان ، دم الغزال ، يحدث ما لا يحدث) ،ص :259 .

[3] أحمد أمين الشنقيطي : شرح المعلقات العشر و أخبار شعرائها ، تحقيق محمد عبد القادر الفاضلي ، المكتبة العصرية ، سيدا ـ لبنان ، د.ط ، 1424هـ - 2003 م ، ص: 33، 34 .

*كان على مدينة طيبة ملك يدعى " لايوس " ابن " لبداكوس " ظل سنينا عدة متزوجا من " جوكاستا " يعيش حياة سعيدة ، لا يكدرها سوى افتقادها للولد ، و في إحدى الأيام ذهب " لايوس " لاستشارة وحي "دلفي " في سبب عدم الإنجاب ، فتلقى هذا الرد : " أي "لايوس " ستمنحك الآلهة ولدا و لكن هذا الولد سيقتلك و يتزوج من "جوكاستا" أمه " .

كما يمكن أن نشير إلى نماذج أولية أخرى نهلها من التراث الأسطوري "أوديب" *، يقول : «عندما يقتل أوديب والده يشعر القارئ أو المتفرج بأنه أمام مأساة الوجود كلها لأنها ذات بعد فلسفي و ميتافيزيقي . أما نحن فنقتل اليوم و غدا و بعد غد و لا يمكن أن نوصف إلا بالوحوش حتى الوحوش تحترم ضحاياها »[1]

يعترف "مرزاق بقطاش " أن بطله يريد أن يكتب عن فكرة الموت ،و أنه لا بد له من نماذج أولية يعتمد عليها ، فبدأ يفتش في ذاكرته لاختيار الأفضل يقول : «خلال الأيام الأخيرة ، أعاد قراءة عدد من المنظومات الشعرية التي عالج فيها أصحابها فكرة الموت ، لم يجد فيها شيئا جديدا هوميروس و هبوطه إلى عالم الأموات في الأوديسة ما عاد يؤثر فيه ، المعري و رسالة الغفران مجرد تهويمات رجل ضرير . دانتي و الكوميديا الإلهية خزعبلات إيطالي ضرب شوطا بعيدا في الحضارة و التحضر . الشيء الوحيد الذي شد انتباهه هو فكرة الموت في القرآن الكريم و المرارة التي تصحبها في كل مرة ». [2]

في تصريح هذا النص السردي يشترط البطل أن تؤثر فكرة النموذج الأولي في صورة فكرته ، و تجذب انتباهه حتى يسمح لها بالحوار . فانعدام التفاعل يقتل الكلمة و يحرمها من الحياة الفنية الحرة و السبيل للانفتاح .

=صالح لمباركية : الآداب الأجنبية القديمة و الأوروبية ، دار قانة ، باتنة ـ الجزائر ،2007، ص :47.

[1] مرزاق بقطاش : براري الموت (خويا دحمان ، دم الغزال ، يحدث ما لا يحدث)، ص:189.

[2] نفسه ، ص : 208 .

و يمكن أن نشير إلى نموذج أولي استحضرتها (الغيث) من عجز بيت معلقة "امرؤ القيس" ، يقول السارد : « و لكن المهدي بقي رابط الجأش ، صلبا كجلمود صخر »[1] ، و في هذا استحضار لقول "امرؤ القيس" :

.... كجلمود صخر حطه السيل من عل [2]

و نجد في مقطع سردي آخر يقول فيه السارد :« اقترب المحافظ من الباب ، خبط عليها بعنف و بعصبية ظاهرة . لا حياة لمن تنادي ». [3]

المسطر أعلاه يمثل عجز :

.... و لكن لا حياة لمن تنادي

هذا البيت الشعري ـ لقد سمعت لو ناديت حيا ... و لكن لا حياة لمن تنادي ـ هو من عيون الأبيات الشعرية تناوله أكثر من شاعر في القصائد من بينهم "عبد الرحمن بن حكم بن العاص " ، ثم تناول الناس عجزه، فنقلوه من كونه من درر الأبيات الشعرية إلى مثل جاري يمتثل به .

إذن ، النموذج الأولي قد أثّر في المجموعة الروائية ، و تسلل إلى نصلها السردي ملقيا عليها ضلالا فنية ـ كما جاء في التحليل أعلاه ـ ، ساهم هذا في تثقيف النص الحاضر بانفتاحه على النص الغائب . و هذا ما جعل الرواية الحوارية حاملة لآراء مختلفة تلبي جميع أذواق القراء ، لكنه ما يهمنا أكثر هو كيفية اشتغال الحوارية ، نقول أن النموذج الأولي ساهم بفعالية في تشييد الحوارية عندما ضم صوته لصوت المتكلم في الرواية ، و إعطاء الكلمة بعدا مزدوجا تمثل في ازدواجية الصوت السردي داخل الخطاب .

---

[1] محمد ساري : الغيث ـ رواية ـ ، ص : 97 .

[2] أحمد أمين الشنقيطي : شرح المعلقات العشر و أخبار شعرائها ، تح محمد عبد القادر الفاضلي ، ص : 35 .

[3] محمد ساري : الغيث (رواية) ، ص :89 .

ب/ تجسيد صراع الثنائيات الضدية الثقافية ، الاجتماعية و الإيديولوجية للشخصيات :

الفكر الباختيني يؤدي ضمنيا إلى القول بأن الرواية لا تفعل شيئا سوى أن تعيد انتاج العلاقات الاجتماعية ، و الصراع الإيديولوجي ، و الثقافي على المستوى الفني. إن إقامة الإيديولوجي في القول اللغوي عند "باختين " لا يعني شيئا آخر غير جعل الرواية بمثابة "شاشة حية " ، لتجسيد الصراع الاجتماعي ،و الثقافي،و الإيديولوجي.

«إن الرواية ليست تجسيدا للواقع فحسب ، و لكنها فوق ذلك موقف من هذا الواقع ، و هذا الموقف لا يمكن أن يتخذ إلا بإعادة إنتاج الصراع الواقعي و الإيديولوجي في النص . غير أن إعادة انتاج هذا الصراع ليست هي الأساس في الرواية . إن ما هو أساسي هو الكيفية التي يتم بها تجسيد الصراع الواقعي و الإيديولوجي ، و الكلام عن الكيفية يؤدي حتما إلى الكلام عن موقف الكاتب . و لكن باختين يرفض الكلام عن موقف الكاتب أو هو يعتبر ـ على الأصح ـ أن الموقف الجوهري للكاتب هو الحياد التام ». [1]

الروايات المنتخبة هي محصلة تفاعل الكائن مع محيطه بترابط مع الأفكار و التصورات التي توجه سيرورة التبدل الثقافي ، هذا الفضاء الذي يعبر عن نفسه من خلال محاور أساسية و أوليات إعادة ما تشكل البناء الثقافي العام .

إن خطابا كهذا لم يكن مجرد خطاب معبر عن ذاته و مندرج ضمن أفق الحداثة ، و إنما كان خطابا مندرجا ضمن خطابات أخرى تتصارع داخل أرضية مليئة بالتناقضات و الإشكالات. [2]

[1] حميد لحميداني : النقد الروائي و الإيديولوجيا (من سوسيولوجيا الرواية إلى سوسيولوجيا النص الروائي) ، ص: 51،52.
[2] ينظر عبد الرحمن بوعلي : الرواية العربية الجديدة ، ص: 370 - 379.

الوعي الفردي في المجموعة الروائية هو نتاج الواقع الاجتماعي ، فمن خلال فعله اللغوي نحدد فعله الإيديولوجي ، و لأن النماذج المنتخبة في هذا الموضوع تتميز بالتنوع الأسلوبي المتعمد و بتعدد الأصوات ، فهي تضم السامي و الدنيء ، المثقف و الجاهل النبيل و الوضيع .

و نظرا لهذا التعدد الإديولوجي داخل النماذج المنتخبة و لحواريتها ، آثرنا أن نبيّن بعض المستويات المتضادة للشخصيات التي تقوم على الصراع و التضاد ، إذ الجدال هنا هو نتاج فعل الشخصيات الراسمة للأحداث، فلا يهمنا الرتبة الاجتماعية و النفسية ، بالقدر الذي يعنينا ما يخلقه الاقتران بين أصوات الأضداد من حوارية ، و لتبيان هذا نرصد الآتي :

1 ـ فئة الأخيار / الفئة الباغية :

تمثله في رواية (مرايا متشظية) جبل "قاف " و سكانه ، الذي تكلم عنهما السارد فقال :

أ ـ « لم يكن يقطن هذا الجبل الذي مكانه لا شرقي و لا غربي و لا شمالي و لا جنوبي و لا فوق و لا تحت إلا الملائكة و المقربون من العباد الصالحين و الذين كانوا يقضون أعواما طويلة في العبادة و الانقطاع إلى الله قبل أن يبلغوا درجة الولاية التي هي قمة المنزلة التي يتنبؤها الرجل الصالح بعد أن يكون قد عبد الله سبعين عاما على الأقل عبادة متصلة غير منقطعة ... كان ذلك القصر مما تفنن في بنائه الصالحون و الملائكة و العفاريت المحكوم عليهم بالأشغال الشاقة منذ بداية الزمن دام بناؤه قرونا طويلة هكذا جاء في الروايات الصحيحة و تذهب بعض الروايات الضعيفة أن بناءه تم في قرن واحد مما يعدون إلى أن أصبح غاية في الجمال و العجب ».[1]

[1] عبد الملك مرتاض : مرايا متشظية (رواية) ، ص : 07.

ب ـ « كانت امرأة عجيبة تسمى عالية بنت منصور كانت تعيش في غابة منعدمة النظير كانت تلك المرأة العجيبة تعطر الغابة بعطر جسدها و بعبير نفسها كانت ربما غنت بصوتها فيحشر إليها كل الحيوانات و الحشرات فتنة بصوتها البديع ... ومضى عليها في تلك الغابة آلاف القرون مما كانوا يعدون إلى أن تسامع الناس بها فتنوا بروعة جمالها فحول الرجال لكن دون أن يتقاتلوا من أجلها لم تكن ثقافة القتل معروفة على عهدهم كانوا يحتكمون إلى شيوخهم و حكامهم فيما يعرض لهم من خلاف فلا يتقاتلون ».[1]

أما في رواية (دم الغزال) فيمثله "محمد بوضياف " و " مرزاق بقطاش" / الشخصية يقول السارد :

أ ـ « يشهد مع غيره من الملايين على شاشة التلفزيون كيف تنتهي حياة رجل عظيم نهاية مباشرة و مفجعة ».[2]

ب ـ «جيء بمحمد بوضياف رئيسا و ظن أنه يقوى بنيته الحسنة ووطنيته الصادقة و إيمانه العميق بالله على زعزعة الأمور و إعادة الحقوق إلى أهلها ».[3]

ج ـ «و بكى بعضي على بعضي معي مرزاق قبقطاش المسلم المنتمي لحما و دما و روحا و أدبا و شعرا و تاريخا و استراتيجية و روحا و جغرافيا و سماء إلى القرنين الثالث و الرابع الهجريين يزداد انخداعا ، و الانخداع في هذا المضمار ليس وليد سذاجة بل هو وليد رومانسية وطنية و إيمان بالله عميق قلما تشوبه الشوائب ».[4]

---

[1] السابق ، ص : 6،7 .
[2] مرزاق بقطاش : براري الموت (خويا دحمان ، دم الغزال ، يحدث ما لا يحدث)، ص:186.
[3] نفسه ،ص : 261 .
[4] نفسه ، ص : 236 .

د ـ « أنا لا أحب أن أقتل أحدا و لا أفكر في قتل أحد أبدا حتى و إن كان عدوي أجل حتى و إن كان عدوي و أيا ما كان الأمر و أيا ما كانت الاعتبارات فأنا ليس لي أعداء ».[1]

و في رصد الفئة الباغية التي تنشر الرعب في الوسط الاجتماعي ، يصرح السارد في (مرايا متشظية) ، يقول :

أ ـ « تفرق أبناء غليان إلى رواب سبع . تجاور أرضهم الأولى و تشرف على بعض أطرافها . ولد كل واحد منهم أولادا كثرا في وقت قصير جدا . كان كل منهم يمكن أن يتزوج على تلك العهود السحيقة مائة امرأة . و قيل في بعض الروايات الضعيفة بل كان يتزوج الرجل منهم ثلاثمائة و خمسة وستين امرأة فكان الرجل الواحد يولد له مائة صبي و صبية في العام الواحد أو أكثر تناسل الناس بسرعة عجيبة على تلك الروابي السبع تكاثروا حتى اكتضت بهم الآفاق .. و لما تكاثروا على تلك الروابي فشت بينهم ثقافة الاغتيال ثقافة حذقوها من العفريت جرجريس لسهولتها . سالت الدماء بينهم أنهارا . و لما كانوا يتناسلون بكثرة كثيرة لم يتناقص عددهم كأن كل تلك الاغتيالات لم تكن تزيد عدد سكان الروابي السبع إلا كثرة . لكن تفاقمت في روابيهم الأمور . ساءت بينهم الأحوال . اشتعلت نيران الأحقاد في قلوبهم . باتوا لا أحد منهم يثق في الآخر . لا أحد يحب ولا يصادق أصبح العداء هو ثقافتهم في تلك الأزمنة الغابرة مما لم يكتب التاريخ الذي كان لما يولد ... كما صح ذلك في الروايات الموثوقة ».[2]

و يحدثنا السارد في (دم الغزال) عن الفئة الباغية ، فيقول :

أ ـ « كبار السياسيين القدماء لا يقتربون من القبر إنهم مطرقون برؤوسهم لا بد من تجديد الحسابات . من وضع خطط جديدة في سبيل بلوغ هذه الغاية أو تلك دون نسيان

[1] السابق، ص : 237 ، 238 .
[2] عبد الملك مرتاض : مرايا متشظية (رواية)، ص : 09.

الشيء الأساسي و هو تلوين حساباتهم و خططهم ببعض الألوان الشعبية حتى يبدو عليها الصدق و حتى لا تنكشف خيوط المؤامرات التي يحبكونها ».[1]

ب ـ « أعترف أيضا أن هذه القائمة لن تنطوي إلا على أسماء السياسيين و بعض القادة الذين مازالوا يذبحون شعوبهم . لن أدرج في هذه القائمة أسماء أخرى لأن الشر في هذه اللحظة محصور في نطاق السياسيين وحدهم حقا هناك شريرون في مختلف قطاعات الحياة ، و لكنني أرى أن السبب يكمن في السياسة و في السياسيين في المقام الأول ».[2]

ج ـ «تساءل بإلحاح : كيف يقتلوننا ؟ ثم من يقتلنا ما هو شكل القاتل ؟ هل هو من حيلة البشر ، أم هو مخلوق من المخلوقات العلوية التي نجهل عنها كل شيء ؟ كيف يتحول المجتمع من الوداعة إلى الشراسة ؟ و كيف وكيف إلى غير ذلك من عشرات الأسئلة التي تضرب بجذورها في أرض المنطق و العقل و مع ذلك ليس لها أجوبة في العالم الصغير الذي يعيش فيه مرزاق بقطاش و غيره ».[3]

د ـ « كيف يقتلوننا ؟ من هذا الذي يعتقد أننا بانتمائنا إلى المجلس الاستشاري الوطني جئنا لنسد عليه الطريق إلى كرسي الحكم ؟ أوليس هذا المجلس استشاريا في المقام الأول ؟ إذا، فما الأمر ؟ و لم هذه الظنون و الأوهام كلها ؟ لما يا ترى يظل اللصوص و القتلة و كل الذين نهبوا البلاد و استباحوا الأعراض و أهلكوا الحرث و النسل ، متنعمين آمنين ، مستلذين بما طاب من المحرمات و ما كدسوه من أموال منتهبة بينما نموت نحن الذين نريد أن نبني الوطن ، أن نضيف شيئا إلى الإنسان في هذه الحياة ».[4]

---

[1] مرزاق بقطاش : براري الموت (خويا دحمان ، دم الغزال ، يحدث ما لا يحدث) ، ص:19.
[2] نفسه ، ص : 194 .
[3] نفسه ، ص : 238 .
[4] نفسه ، ص : 238 .

تشظي الهوية السياسية و تمزق الوحدة الوطنية يؤديان بالذات إلى التهاوي و الاختلال ، و يقويان لديها الشعور بالعراء و الغربة الضياع ، ففي ظل الصراعات العقائدية و السياسية تتحالف الجماعات ضد الأفراد العزل ، و تدور الآلة الساحقة تحت وطأتها كل مفرد مخالف أو محايد ، فلا حياد و لا اختلاف عندما يستعرٌ أُوارُ الرغبات و النعرات . لأن حالة غياب العقل المقيد و الموجه و الرادع تسمح فقط لسيادة قانون وحيد : قانون الغلبة .[1]

جميع الأصوات في الرواية في تواصل دائم هي ليست وحيدة و لا كلمتها منعزلة ، لأنه يتعين على الجميع أن يعرفوا بعضهم البعض ، و يعرفوا حول بعضهم البعض لتتم عملية التواصل و الانعكاس بطريقة حوارية .

لذلك فإن كل من مؤلفي الرواية "عبد الملك مرتاض" و "مرزاق بقطاش " جمعا الفئتين في بيئة واحدة ، و في صراع متواصل ، و اختفيا هما تاركين الشخصيات بتضادها تتجادل ، لكي تنقل كلمتها الإيديولوجية من المرجع الواقعي إلى المجتمع الروائي.

«الرواية تتعامل مع التصورات الذهنية الموجودة عن الواقع في الحقل الثقافي و الإيديولوجي ، و هي لذلك تبني ذاتها من مادة جاهزة سلفا . و في الحالة التي يستطيع فيها الروائي أن يمتلك وعي بمجموع تلك التصورات مدركا عناصر قوتها و ضعفها، فإنه لابد أن يكون قد تنازل عن تعصب كبير لرؤية العالم التي ينتمي إليها في وسطه الاجتماعي الخاص ، و أخضع حتى هذه الرؤية نفسها للنقد على ضوء التصورات الأخرى النقيضة أو المتعارضة مع رؤيته ، و مثل هذا

---

[1] ينظر محمد معتصم : الرؤية الفجائعية (الأدب العربي في نهاية القرن و بداية الألفية الثالثة) ، منشورات الاختلاف ، الجزائر ، ط1 ، 2003 ، ص : 176 .

الوضع غالبا ما يؤدي إلى خلق نظرة حوارية داخل عالمه الفني تعرض بشكل متكافئ لشتى التصورات الممكنة ، أي لشتى الأساليب ». [1]

في (مرايا متشظية) الشخصيات بانتماءاتها المختلفة تتواصل مع بعضها البعض فالمؤلف جعل "جرجريس" الشرير في أرض السلام تحاوره "عالية بنت منصور" قائلة : «من أنت بحق الله؟ و ما جاء بك إلى هذه الأرض التي لا يوجد فيها إلا النور و السلام و الأمن و الوداعة و المحبة و تسبيح الله و تأمل جمال ملكوته . أنا خادمك و عاشقك جرجريس ». [2]

و جعل" عالية بنت منصور" المسالمة تتواصل مع الفئة الباغية تقول : « لم يمهلني جرجريس حتى أفكر أو أجيب أو أمانع احتملني في احدى كفيه كأنني مجرد طائر صغير . حلق بي في أعالي الفضاء السحيقة في سرعة مذهلة جعلتني أفقد وعيي في بعض الأطوار إلى أن كان من أمري ماكان .... وهناك وضعني في قصر بديع عجيب ». [3]

مؤلف الرواية جعل الفئتين تلتقيا في نقطة واحدة زمانية و مكانية تشتغل حينها الكلمات بطريقة حوارية ، "عالية بنت منصور" الخيرة في قصرها العجيب في أرض الروابي حائرة و هي تنظر للدماء و النيران ، و الروابي تتصارع فيما بينها. تعرفت على وعيهم و كلمتهم ، في كثير من الأحيان تبيت الليل كله تناجي ربها كي يسود السلام ، و نهارا تذرف دموعا لخوفها على مصيرهم ، و أفكارهم السوداء . و" جرجريس " خاطر بنفسه من أجل أن يحمل "عالية بنت منصور" إلى مكان يستطيع أن يخاطبها كلما أراد يقول : « خاطرت بنفسي غامرت بحياتي أوشكت الملائكة أن تحرقني بالشهب . كل ذلك من أجل أن أراك ».

---

[1] حميد لحميداني : أسلوبية الرواية (مدخل نظري)، ص : 37 ،38 .

[2] عبد الملك مرتاض : مرايا متشظية (رواية) ، ص : 66.

[3] نفسه ، ص : 67 .

إذن الكلمة هنا مزدوجة كازدواجية الفئتين، كلمة تحاور الأخرى الأولى تحمل في نسقها إيديولوجيات خيرة ، و أخرى تعبرعن إيديولوجية طاغية قاتلة . يحاوران بعضهما و يجتمعا وجها لوجه ؛ لأن كل شيء في عالم الرواية يعيش على الحافة نفسها جنبا إلى جنب مع نقيضة ، الخير يعيش على تخوم الشر يحدق فيه و يفهمه ، و الشر بدوره يعيش على تخوم الخير و يفهمه .

يقول في هذا المضمار مؤلف رواية (دم الغزال): «أنا مرزاق بقطاش من ضمن المشيعين . الظروف السياسية شاءت أن أكون واحدا منهم مع أنني لست بالسياسي».[1]

كل إيديولوجية تحمل في جعبتها شحنات دلالية تمارس تأثيرها على الإيديولوجية الأخرى ، فتتم عملية التأثر و التأثير عن طريق الالتقاء و التواصل في المكان و الزمان الواحد ، أو في أحدهما ، و هذا ما خلق التبادل الحواري لدى "مرزاق بقطاش" / البطل ، فصوته حامل لكلمة مزدوجة و كأنه يقول : « أنا مرزاق بقطاش الإنسان داخل إنسان ، منزه من كل غرض ، سمتي اللانجازية ، أنتمي بصفاتي هذه إلى إيديولوجية الأمن و السلام ، و تواصلي مع إيديولوجية أخرى في زمان و مكان معينين جعلني أنتمي إليهم مع أنني لا أحمل سماتهم، بل نحن على تناقض » .

هذه الزمكانية هي التي سببت في تعارفنا و تحاورنا و جعلت بدل الكلمة الجوفاء كلمة ممتلئة بأصناف الوعي المتعددة .

إذن الصوت هنا مزدوج في الكلمة الواحدة ، لأن هذه الكلمة حاملة لإديولوجية تناقضها و تحاورها في الآن نفسه.

[1] مرزاق بقطاش : براري الموت (خويا دحمان ، دم الغزال ، يحدث ما لا يحدث)، ص : 180.

الفئة الباغية داخل المجتمع الروائي في (الغيث) يمثلها " المهدي" و جماعته ببطشهم ، و مكرهم ، و ظلمهم ، و تسلطهم ، و تدخلاتهم.

ففي حادثة جلد "ليلى" حتى الموت «فكرت في إطلاق صراخ تطلب به النجدة ، و لكنها لم تفعل . تدرك جيدا بأن لا أحد سيجرؤ على مغادرة بيته ليقدم لها يد العون . من يملك الشجاعة ليتحدى هذه الجماعة المستبدة بشوارع المدينة ».[1]

يقول السارد : « كانت ليلى تعرف أن هؤلاء من عناصر جماعة آخر الزمان ، الذين يرددون أمام الملأ ، على مسمع و مرأى الناس جميعا بأنهم جاءوا لإنقاذ المدينة من الهلاك ، و يطهرونها من المنكرات . إنهم يحتلون الساحات العمومية و يتظاهرون في الشوارع ، معلنين عن قرب قدوم الساعة ».[2]

وصلت هذه الجماعة بشرها حتى للإقامة الجامعية للطلبة ، فقاموا بحفر حفرة ليدخلون فيها أحد الطلاب ، و يقومون برشقه بالحجارة لمحاربة ماركسيته « فجأة نطق الطالب الثاني ، الممدد على التراب : الله الرحيم الغفور ، وحده يملك قدرة الهدايا . إنه يهدي من يشاء من عباده . و على المسلم مهما كان علمه بالدين أن يكتفي بالدعوة و الإرشاد . لا إكراه في الدين . من شاء فليؤمن ، و من شاء فاليكفر . ألا تعرفون الآية الكريمة : أدعوا إلى سبيل ربك بالحكمة و الموعظة الحسنة و جادلهم بالتي هي أحسن . كان الرسول محمد مبشرا و لم يكن طاغيا على أحد . إن ما تفعلون يتناقض مع الإسلام ، دين الرحمة و التسامح و الغفران . أنتم قتلة ، مجرمون و لستم دعاة مثلما تزعمون . أنتم أول من يحترق بنار جهنم . »[3]

داخل المجتمع الروائي في (الغيث) تتصادم الأفكار و الآراء و الاتجاهات، فمثلا هنا تبرز جماعتان الأولى "المهدي" و أصحابه باتجاههم المتدين

---

[1] محمد ساري : الغيث (رواية)، ص : 222.

[2] نفسه ، ص : 222 ، 223.

[3] نفسه ، ص : 227 ، 228 .

المزعوم ، و الثاني الطلبة الجامعيون الماركسيون ، « و بعمق كل فرد من الجماعتين ، إرادة تدميرية دفينة ، لإدراكه بأن الخصم ، إن تمكن منه سيدمره تدميرا ، و بلا أدنى شفقة . أيديولوجيتين متطرفتان ، شموليتان ، تشهر كل واحدة حقيقتها المطلقة الخالدة ، لا تقبل لا نقاشا و لا معارضة . لا يتردد أصحابها في ارتكاب أعنف الجرائم ، و أبشع المجازر ، للوصول إلى السلطة المطلقة ».[1]

إن القيمة الدلالية المعبر عنها هاهنا مرتبطة أكثر بأبعاد الوعي السياسي داخل المجتمع ، فعندما نتحدث عن المجتمع ، فنحن نتحدث ضمنيا عن جل الركائز التي يقوم عليها ، و نخص بالذكر الروابط الثقافية و العلاقات السائدة بين الأطراف ، و مدى تفاعلها مع بعضها البعض .

إن العلاقة الرابطة بين الإيديولوجية الطاغية ـ العالم المتعالي ـ و الإيديولوجية المسالمة ـ العالم الدوني ـ داخل المجموعة الروائية هي علاقة تصادم و اختلاف في اللغة والرؤى .

يقول "فيصل دراج" : «يواجه باختين و هو يتأمل اللغة ، العالم المغلق بالعالم الطليق ، و يواجه و هو يتأمل الشعب ، العالم العالي بالعالم الخفيض . يحفل العالم العالي ، و السلطة جزء منه ، بما يثير الرعب و بمجردات تمتهن المادي و العياني ، و تعطف على الرعب المعيش رعبا جديدا ، و العالم الخفيض هو عالم الشعب ».[2]

2ـ الفئة المثقفة / الفئة الجاهلة:

رسم "عبد الملك مرتاض" شيخ "الربوة الخضراء" في صورة الإنسان المثقف، و أضاف له الكثير من لمسات التناقضات التي يحيا بها . فهو ما يحمله من ثقافة أديان، و علوم ، و فنون قديمها ، و حديثها يعثوا في الأرض فسادا. يذكر لنا

---

[1] السابق ، ص : 229 .

[2] فيصل دراج : نظرية الرواية و الرواية العربية ، ص : 79.

السارد أنه نهل من "عين وبار"، عندما اختطفته الجن و طارت به فأدرك هذا العلم ، الذي يحيا به وسط روابٍ تعيش على ثقافة الدم و النار ، حتى وسط رابيته الخضراء عوام الناس تعاني من عدم الفقه و المعرفة ، أخبرنا السارد أنه « لم يخبر بذلك إلا عقلاء القبيلة و شيوخها و علماءها قبل زمن الاغتيال و ذلك مخافة أن يتهمه العوام و الغوغاء بالمس فيقذف بالجنون ».[1]

و من علماء الرابية الخضراء الإمام الذي اغتالته الفئة الباغية الفاسقة الفاجرة .

شيخ القبيلة هذا المثقف يفهم وعي المحيطين به من عوام ، لذا أبى إخبارهم بعلمه الذي يحمله ، و يفهمونه أيضا ، لذا تراهم يتباهون به « الشيخ الأغر الأبر شيخ بني خضران صاحب الهمة و الشأن في جميع الأزمان »[2] . في الرابية الخضراء الكل يعرف بعضه البعض ، و يعرف ما حول بعضه ، فهم على اتصال دائم ، فهذا إمامهم العالم الذي يصلي بهم العشاء اغتيل من طرف الفئة الباغية ، إذ أن الوسط الاجتماعي يرفض الرقي ، و ينتقم من السمو ، و يقتل العالم بينهم حتى استحالت الروابي « إلى جثث و مقابر و نعوش و مدافن و أشلاء و أكفان ... تنتن جوها بذفر تلك الجثث المتراكمة التي باتت تنتظر من يواريها في لحدها ». [3]

الجثث التي تسببها الفئة الباغية جعلت حتى " مرزاق بقطاش " يشعر بالغثيان « عندما حدث زلزال مدينة الأصنام و بلغني أن هناك من انزلق بين الأنقاض ليسلب الجثث بدلا من أن ينتشلها انتشالا ».[4]

"مرزاق بقطاش" المثقف الذي راح يمد نظره على امتداد عله يحاول إيجاد من الذي يغتال العظماء في البلاد ، و لما حاولوا اغتياله ، رسم صورة "مثقف" تنكر له

[1] ينظر عبد الملك مرتاض : مرايا متشظية (رواية) ، ص : 114 - 119 .
[2] نفسه ، ص : 117 .
[3] نفسه ، ص : 126 .
[4] مرزاق بقطاش : براري الموت (خويا دحمان ، دم الغزال ، يحدث ما لا يحدث)، ص:183.

علمه ، يعيش وسط محيط لا يفهمه ، يظن الكل أنه مخبول ، حتى نقله أفراد أسرته إلى المصحة العقلية ، هناك التقى بالطبيبة ، بمجرد ردّه عليها اكتشفت أنه انسان يحمل من العلم ما يجعله على درجة من العلى، « أدركت الطبيبة ذات الشعر الغلامي أن الحوار معه غير ممكن فهو صاحب ثقافة واسعة و يستطيع أن يقارعها الحجة بالحجة على الرغم من شطحاته الفكرية و قفزاته »[1] ، أراد هذا "المثقف" أن ينجز علم الجنازات انطلاقا مما لاحظه من على شرفته التي تطل على مقبرة ، لكن هذا المثقف يحيا في وسط يناقضه في التفكير بل حتى يرفض تفكيره "ألا ما أتعس هذه المقابلة : مستشفى و مقبرة ! هذا يعني أن المريض إما أن يخرج من المستشفى سائرا على قدميه و إما أن يغادره و هو محمول على نعش صوب المقبرة "[2] .

"مرزاق بقطاش " العضو الاستشاري الذي تلقى ضربة في رأسه بعدة رصاصات لا يرقى إلى فهم كلام الطبيب ذو الثقافة الانسانية ، يقول : « الطبيب يكرر لا بد من تنظيف الفم و الجرح ، فالرصاص لا يرحم البلاستيك لا رحمة فيه ، و أنا لا أفهم عنه كبير الشيء الجرح جرح و كفى ».[3]

« مرزاق بقطاش يتساءل عن السبب الذي دفع بذلك الشخص المجهول لكي يقذفه برصاصة في دماغه ذات أمسية حارة »[4] ، و يتساءل عن سبب موت صديقه الطبيب فالعالم صار غريب في عالمه « قبل عشرين يوما بالضبط من اغتيال الطبيب الكاتب في عيادته بحي القصبة ، كان مرزاق بقطاش في صحبته بداره من أجل العمل مع مثقفين آخرين على إنشاء دار نشر تضطلع بطبع كتب الأدب و الفن في المقام الأول ينبغي الاعتراف بأن العالم صار يسير على رأسه ، و إلا فما هو تفسير ذلك كله ؟ »[5]

---

[1] السابق، ص : 227.
[2] نفسه ، ص : 264 .
[3] نفسه ، ص : 253 .
[4] نفسه ، ص : 203 .
[5] نفسه ، ص : 238 .

أما الجاهل كما تعكسه (مرايا متشظية) هو الذي يمارس فعل الاغتيال ، الروابي السبع « كل ليلة لا أحد بمنأى عن الاغتيال الأطفال و الرجال و النساء و العلماء و الحكماء و الفقهاء و الأطباء و الأدباء يذبحون جماعات جماعات كالأرانب ... قبيلة تغتال علماءها و قبيلة علماءها فقراءها و قبيلة فقرائها علمائها و قبيلة علماءها منبوذون فيها »[1] ، الكل يغتال على اعتقاد أنه الصائب ذو الحق « السبع قبائل تتناحر كما رأيت و كما سترين القبائل السبع تتناحر من حول الروابي الشيوخ السبعة هم الآمرون و هم المتآمرون » [2] ، « تعتقدون أنكم لستم متخلفين لأن منادي شيخكم يناديكم بذلك كل ليلة أوهمكم أنكم أكثر البشر تحضرا و تعلقا بالمستقبل و أنتم لا تشبعون من طعام و لا تروون من دماء يا بني حمران أنتم تعيشون الأمل بلا عمل و أنتم الذي يسميكم النور الظلام ».[3]

الكلمة هنا مزدوجة الصوت ، تحمل وجهين الأول رتبة العلماء ، و المثقفين المقهورين و الثانية طغيان الفئة الباغية ، الفئتين على أرض واحدة و على اتصال و على تأثر و تأثير.

إن الذي جعل الكلمة مزدوجة الصوت هو طابعها الحواري ، فأن تتحدث عن الجهل هذا يعني أنك استحضرت صوته بداخل صوتك فصارت بدل الكلمة الواحدة كلمتين في كلمة ، أي أنها صوت يحمل صوتا آخر في كلمة واحدة صادرة عنك يا "مرزاق بقطاش " «فأنا ليس لي أعداء ، و لا أشعر أن لي عدوا واحدا اللهم سوى الجهل ».[4]

---

[1] عبد الملك مرتاض : مرايا متشظية (رواية) ، ص : 57 .
[2] نفسه ، ص : 57 .
[3] نفسه ، ص : 41 .
[4] مرزاق بقطاش : براري الموت (خويا دحمان ، دم الغزال ، يحدث ما لا يحدث) ،ص :238.

فهو يجهل من قتل "محمد بوضياف" و من حاول اغتياله ، لكنه متيقن من أمر واحد و هو أنه «لم لم ينكشف أمر أولئك الذين يجذبون الخيوط في الخفاء و الحقيقة هي أن القتلة معروفون و لكنهم يعزفون على وتر الوقت ، ينتظرون أن يهدأ الفوران الشعبي و المعارضون ثم يعودون إلى سابق ممارساتهم لكي يقضوا على هذا أو ذاك أو كل من قد يعترض سبيلهم ».[1]

"مرزاق بقطاش" يعلم مدى تخلف الفئة السياسية ، فلا يستغرب أن « تبرز أخلاقيات جديدة أخلاقيات الجشع و الطمع و أن يعمل البعض كل ما في مقدورهم من أجل البقاء على كراسي الحكم ».[2]

يكشف لنا عن كلمة السياسيين في قوله : « ما الذي يساويه الفلاح و المثقف و الشرطي و العامل والفتاة و الجندي ما دامت أرواحهم ضرورية لكي يحتفظ بعض أهل الحل و الربط بمقاعدهم هنا و هناك و من ثم مصالحهم الحقيرة ».[3]

"مرزاق بقطاش"/ البطل يكره السياسيين ، اضطرته الظروف أن يحتك بهم ، يأثر و يتأثر بهم ، فالننظر إلى نتاج هذا التفاعل يقول : « كبار السياسيين القدماء لا يقتربون من القبر إنهم مطرقون برؤوسهم لا بد من تجديد الحسابات من وضع خطط جديدة في سبيل بلوغ هذه الغاية أو تلك دون نسيان الشيء الأساسي و هو تلوين حساباتهم و خططهم ببعض الألوان الشعبية حتى يبدو عليها الصدق ، و حتى لا تنكشف خيوط المؤامرات التي يحبكونها ».[4]

كلمته هنا حوارية مزدوجة تحاكي الآخرين في غيابهم، تعبر عن وعييهم و إيديولوجيتهم ، تدخل كلمة "مرزاق بقطاش" الحاضرة في تفاعل حي

---

[1] السابق، ص : 186 ، 187.
[2] نفسه ، ص : 235 .
[3] نفسه ، ص : 235 .
[4] نفسه ، ص : 192.

و حاد مع كلمة السياسيين الغائبة، فتولد كلمة حوارية تحمل وعيين ، وعي الناطق المصوِر ووعي المنطوق المصوَر ، و لما كان الأول يناقض الثاني فإن عملية الجمع بين الضدين ساهمت بإبراز اللغة أكثر داخل تكافؤ الأضداد الحواري .

«اكتفى "ميخائيل باختين" بالتركيز على السياقات اللغوية الاجتماعية ، و المقصود باللغات الاجتماعية ليس الصيغ التركيبية و المعجمية المتعددة ، و إنما الخلفيات السوسيو تاريخية و الطبقية للأفراد ، فالتمايز الاجتماعي يفترض تباينا في الاهتمامات و الانشغالات و اختلافا في الرؤية و التصور و الهدف ، و لذلك تتراءى وراء جميع اللغات الاجتماعية صور المتكلمين بملابسهم الملموسة الاجتماعية و التاريخية ، و يصبح الجنس الروائي لا يجسد الانسان بل صورة لغته ، و من ثم تتحقق صورة المجتمع في النص الروائي عبر صورة اللغة الممثلة للأفراد ».[1]

أما في رواية (الغيث) فإن الروائي يرسم واقع مجتمع يعاني التخلف و الجهل بالأمور ، يقول دوستويفسكي : «إن الواقع لا يستنفذ فقط بما هو حيوي و ما هو ضروري ، ذلك أن الجزء الأكبر منه ما يزال متضمنا فيه على هيئة كلمة خفية لم يقلها أحد بعد و ستظهر في المستقبل ».[2]

فجهل "ليلى" مثلا بخبث بعض الرجال جعلها تنساق وراء تيار الانحراف دون علم بأنها تنحدر إلى أسفل الوهنات ، فعدم علمها هذا و جهلها تسبب عنه فقدان حياتها .أما "نايلة" فعانت المصير نفسه ، إلا أنها فقدت حياتها بطريقة أخرى، فقدت شرفها أضحت كشيء عديم القيمة تجوب البيوت و الشوارع ..، و الأماكن لها رافضة .

---

[1] عمرو عيلان : في مناهج تحليل الخطاب السردي ، ص :271.

[2] ميخائيل باختين : شعرية دوستويفسكي ، تر جميل نصيف التكريتي ،مر حياة شرارة ، ص : 128 .

و "موسى" الفيلسوف المتزندق و الملحد خرج عن دينه فانتحر ، و "عبد القادر" يقترف إثم السكر و العربدة ، أما شبان الحارة الذين يسمعوننا أصواتهم في كل مرة انزاحوا عن المدرسة و التعليم و توجهوا إلى قسوة الشارع آملين مغادرة الوطن . في حين نجد" المهدي" و أصحابه يتنقلون من جهة إلى أخرى في "عين الكرمة " ضالين فاقدين ملتهم ، يرتكبون الذنوب و الأخطاء ظانين أن فعلتهم بمن يحيطون بهم هي عين الصواب و ذلك لتخلفهم و جهلهم الإسلامي بحق .

و قد جرتنا الرواية للولوج إلى نص يحمل دلالات السحر و الشعوذة مع الشيخ "امبارك" الذي يدعي امتلاك سرّ إحياء الموتى و إخصاب النساء العواقر .

نلاحظ أن « الشخصيات تعيش قلقا دائما مع ذاتها و مع محيطها ، و هي تبعا لذلك تعيش في بنية تقوم على أساس اجتماعي تتجلى فيه تراتبية اجتماعية و أخلاقية ، إن لها موقعا اجتماعيا محددا ، و وفق هذا الموقع تتبنى هذا الموقف أو ذاك ».[1]

يقول "حميد لحميداني" أن الرواية الديالوجية تبلغ مستوى معرفيا عاليا عندما تميل إلى تحديد القيم الإيجابية و السلبية لدى مجموع التصورات التي تقيم بينها حوارا في إطار عالمها الخاص .[2]

و ما نلاحظه على هذه النصوص الروائية أنه توجد علاقة تفاعل تحدث بين اللغة و الواقع بحمولاته الإيديولوجية .

باعتبار أن مفهوم الخطاب يتحدد عند "ميخائيل باختين" من خلال الحوارية التي تتواصل مع تعدد الأصوات (البوليفونية) ، و هو تعدد يظهر الخطابات و جداليتها عبر صوت الذات المتمركزة حول ذاتها و المتكلمة عبر لغتها ، و التي تتقاطع معها أصوات أخرى لتعكس عالما متعددا بدوره من داخل النص الأدبي في اتجاه خارج

[1] سعيد يقطين : انفتاح النص الروائي (النص و السياق) ، المركز الثقافي العربي ، الدار البيضاء ـ المغرب ، ط2 ، 2001 ، ص : 141 .
[2] ينظر حميد لحميداني : أسلوبية الرواية (مدخل نظري) ، ص : 46 .

نصيته ، و من ثم يتجاوز الرؤية الإيديولوجية الواحدة إلى إيديولوجيا منتجة للخطاب المتعدد داخل المجتمع ، و بذلك تكوِّن أنظمة الخطاب ـ في الواقع ـ نظاما اجتماعيا ينظر إليه ـ على وجه التحديد ـ من منظور الخطاب ، أي من حيث أنماط الممارسة التي قسِّم إليها الحيز الاجتماعي بنيويا ، و التي تصادف أن تُكوِّن أنماطا من الخطاب[1] .

---

[1] ينظر عبد الرحمن حجازي : مفهوم الخطاب في النظرية النقدية المعاصرة ، علامات ، جدة ، ج57 ـ م 15 ، رجب 1426 هـ ـ سبتمبر 2005 ، ص : 133.

إضافة إلى حوارية المنظورات الأدبية و الإيديولوجية ـ كما عرفنا في الفصل الأول ـ ، فإنه ما يخلق الحوارية الروائية أيضا هو لغتها ، التي أولاها "باختين" عناية خاصة و اعتبرها صدى للغة الواقع ، و إنما وجودها داخل الرواية هو محاورة لهذا المرجع الواقعي ، و يتم هذا التحاور عبر تعدد الأصوات المتجلية في مجتمع المتخيل السردي .

«لم تعد اللغة في مثل هذه النصوص خارج النص أو شاشة تحجب التبدلات و الاستيهامات المستعصية على التبليغ و إنما هي جزء من التجربة التي تعاش بين الأشياء و الكلمات ، و جزء من مغامرة الكتابة التي لا تتحقق إلا بإعادة صنع اللغة و النفخ فيها لإبتعاث الروح في الأمشاج و الشذرات و النتف المستمد من التذكرات و الأحلام و القراءات و المسموعات ، و من ذاكرة النسيان ذلك أن تعددية اللغة لا تتحقق و هي مفصولة عن تعدد الأصوات و الرؤيات و المواقع ، و عن الطابع الحواري لمجموع النص ».[1]

أولا : التشخيص اللفظي للمتكلم

المتكلم في الرواية ليس هو الكاتب فحسب ـ في نظر باختين ـ ، بل هو كل شخصية لها صوتها داخل الرواية ، إذ يصبح الكاتب نفسه مجرد صوت .

و الرواية لا تتحدث بأسلوب واحد مباشر ، و لكنها تتحدث بصورة مشكلة من أساليب مختلفة ، تشخص مواقف متباينة ، كما أنها ـ في الواقع ـ لا تكتب بواسطة اللغة ، و إنما بواسطة الدلالات و التصورات التي تحملها جملة من اللغات. [2]

تكتسب الرواية الحوارية فنيتها بخاصة حين تبدأ في توزيع الأصوات ، و تحفل بجماليتها عبر تعدد اللسان السارد فيها . و من خلاله ينشأ تحاور بين مختلف الأصوات داخل المتخيل السردي .

[1] محمد برادة: أسئلة الرواية أسئلة النقد ، منشورات الرابطة ، ط1 ، 1996، ص :36 ، 37.
[2] ينظر حميد لحميداني : أسلوبية الرواية (مدخل نظري)، ص : 83 - 91.

أ/ المتكلم في الرواية [1]:

« لكل تعبير مؤلفه الذي نحسه داخل التعبير نفسه بوصفه خالقه ، إننا لا نستطيع أن نعرف شيئا مهما كان ضئيلا عن الكيفية التي يحيا بها المؤلف الحقيقي خارج حدود هذا التعبير كما أن صيغ هذا التأليف الحقيقي يمكن أن تكون متنوعة جدا .إن عملا أدبيا ما يمكن أن يكون حصيلة جهد جماعي ، و يمكنه أن يكون حصيلة جهد متتابع لسلسلة من الأجيال. و هكذا و مع ذلك فإننا نحس في هذا العمل بوجود إرادة إبداعية واحدة وموقف محدد يمكن أن يسترشد به حواريا إن الانعكاس الحواري يمكنه أن يسبغ الطابع الشخصي على كل تعبير نسترشد به ». [2]

خطاب المتكلم [3] في الرواية علاوة على أنه خطاب معاد انتاجه ، فهو موضوع بطريقة فنية ، و مشخص بواسطة خطاب الكاتب الذي يحاول تمرير كلمته من خلال أصوات أخرى .

يقول "ميخائيل باختين" : « إن حياة الكلمة هي في انتقالها من فم لآخر من قرينة كلام لقرينة كلام أخرى من جماعة ذات صيغة اجتماعية معينة إلى جماعة أخرى . من جيل معين إلى جيل آخر ، و في مثل هذه الحالة فإن الكلمة لا تنسى طريقها و لا تستطيع أن تتحرر تماما من سلطان تلك القرائن الكلامية الملموسة التي تدخل فيها هذه الكلمة ». [4]

---

[1] نعاين هنا صدى الأصوات المتجلية في المجموعة الروائية و التي تسهم في العملية السردية بحيث تكون كلمتها في هذا الشأن تعبر عن طبقة اجتماعية معينة ، و اتجاه فكري معين لذلك "فباختين" يقول عنها بأنها مزدوجة و موحدة الاتجاه ، مزدوجة لأنها تحمل صوتان الأول متخفي و هو صوت الكاتب و الثاني متجلي و هو الصوت السردي الملموس ، أما موحدة الاتجاه لأنها متفقة على أن تخدم اتجاه واحد يمثل مأرب المؤلف . ينظرميخائيل باختين : شعرية دوستويفسكي ، تر جميل نصيف التكريتي ، مر حياة شرارة ، ص : 290، 291.

[2] نفسه ، ص : 268.

[3] ينبه "باختين" إلى أنه يجب أن نفرق بين متكلم حقيقي و بين متكلم غير حقيقي ، فهو بهذا الصدد لا يتكلم إلا عن متكلم غير حقيقي ، أي عن صورة لهذا المتكلم الذي نتوصل إليها بواسطة الملفوظ ، و من أجل إبعاد اللبس بين المتكلم و الأنا الحقيقي و الخلط بينهما يذكرالمثال الآتي : إذا قصصت (كتابة أو شفهيا) في نفس اللحظة حدثا عشته ، فأنا كضمير متكلم ، أوجد خارج فضاء الحدث و زمانه . ينظر سعيد سلام : التناص التراثي (الرواية الجزائرية أنموذجا)، عالم الكتاب الحديث ، الأردن ، د.ط ، 2010 ، ص : 125.

[4] ميخائيل باختين : شعرية دوستويفسكي ، تر جميل نصيف التكريتي ، مر حياة شرارة ، ص : 295.

1ـ الكاتب الحقيقي و توظيف مآربه :

تواجهنا في العمل الروائي أصوات عدة تقوم بعملية الحكي ، فنخلص في الأخير بأسئلة جوهرها من هو صاحب الحكي و لصالح من تشتغل هذه الأصوات داخل المتن الروائي ، إن هذه التساؤلات تفضي بنا للقول : أن القصة المكتوبة ، و إن لم تكن سيرة ذاتية ، هي قص يخفي أفعال الكاتب و أخلاقه و رؤاه . أو كأن الشخصية القصصية صورة لشخصية الكاتب ، هكذا يُؤتى إلى دراسة العمل القصصي ، أو الروائي ، من خارجه : من الشخص الكاتب ، أو المؤلف ، إلى الشخصية ـ القصة ، و كأن من يكتب لا يروي عن الآخرين ، بل عن ذاته .[1]

مؤلف الرواية يقيم علاقاته الحوارية مع الشخصيات التي خلقها و ذلك حين يتخفى[2] و يلتمس منها العون ، لتحقيق أهدافه بواسطة صوتها الذي نسمعه ، و هذا ما يحقق أيضا مسافة بعد بينهما .

فلا يمكن لعلاقة المبدع بشخصية الرواية ، مثلا ، أن تكون علاقة تطابق كامل ، ذلك أن على المؤلف أن يحافظ على هذا البعد الخارجي الذي من خلاله تتحاور الشخصية مع المؤلف ، بقدر ما يتحاور المؤلف معها .[3]

حين يستفيد المؤلف من الكلمة الغيرية التي تعبر عنها الشخصيات ، و يحقق من خلالها أهدافه الفنية الملموسة داخل النص السردي ، فإننا ننعته ـ حسب نظر

---

[1] ينظر يمنى العيد : تقنيات السرد الروائي في ضوء المنهج البنيوي ، دار الفرابي ، بيروت ـ لبنان ،ط2 ،1999، ص : 88.

[2] يقول "باختين" بالحياد المطلق للكاتب الروائي ، و خاصة في نمط الكتابة الروائية التي سنها الكاتب الروسي دوستويفسكي ، إذ يرى "باختين " أنه ليس باستطاعته الكاتب الذي من هذا النوع إلا أن يقابل بين الشخصيات و حقل الرؤية عند كل منهما ، و إيديولوجياتها . و معنى هذا أن البطل الروائي نفسه لا يمثل بالضرورة آراء الكاتب ، و لكنه على الأصح يمثل نفسه ، بل إن "باختين " يذهب بعيدا في هذا المجال عندما يعتبر الشخصية الروائية في أعمال دوستويفسكي تظل على الدوام غير تامة أو محددة بشكل نهائي ، إنها هي نفسها تظل تتساءل عن هويتها الحقيقية فبالأحرى موقف الكاتب منها ، إنه يتعامل معها بحياد تام كما يتعامل مع باقي الشخصيات في الرواية ، لذلك يتوجه اهتمام الكاتب إلى المقابلة بين الشخصيات بدل أن يوجه اهتمامه إلى تبني أفكار الشخصية بعينها . ينظر حميد لحميداني : النقد الروائي و الايديولوجيا (من سوسيولوجيا الرواية إلى سوسيولوجيا النص الروائي)، ص: 48، 49 .

[3] ينظر تفيين ساميول : التناص ذاكرة الأدب ، تر نجيب غزاوي ، ص : 12.

"باختين" ـ بمقلد الأساليب و بهذه الطريقة تصبح الكلمة تحمل من الموضوعية ما يجعلها تقيم علاقات حوارية مع بعضها البعض .

« المؤلف يستطيع أن يوظف كلمة الغير لأهدافه حتى عن طريق إدخال نزعة اتجاهية دلالية جديدة إلى الكلمة التي سبق لها أن كونت لنفسها نزعتها الاتجاهية الخاصة بها و تعمل على المحافظة عليها ، و في هذه الحالة فإن مثل هذه الكلمة يجب أن تحس بحكم وظيفتها بوصفها كلمة الغير في الكلمة الواحدة يطالعنا اتجاهان دلاليان اثنان و صوتان ».[1]

إذن يجب أن يحافظ المؤلف في علاقته مع الشخصية عن البعد الفاصل بينهما، و ذلك من خلال تواريه و جعل الشخصية تتكلم بصوتها لتخدم أهدافه ، لأنه بهذه الطريقة ـ كما يقول "باختين" ينشئ التحاور بينهما ، و هناك طرق عدة يقوم بها المؤلف ليوظف كلمة الشخصية لأهدافه ، و من أهمها ـ كما يذكر "باختين"ـ عندما يدخل نزعة اتجاهية جديدة إلى كلمتها فتتفاعل هاتين النزعتين ؛أي النزعة الاتجاهية لكلمة الشخصية المسموعة مع النزعة الاتجاهية لكلمة المؤلف المدمجة معها ، و بهذا الشكل تتولد الحوارية . بحيث نسمع في الكلمة الواحدة صوتان (صوت المؤلف الحقيقي المتواري و صوت الشخصية المسموع) ،و نلمس في السياق الروائي اتجاهان دلاليان (مقاصد المؤلف الحقيقي مع مقاصد الشخصية).

يقوم الكاتب بخلق أصوات تخدم أهدافه ، هذه الأصوات هي جميع الشخصيات الماثلة في الرواية ، و يعمل الكاتب الحقيقي على أن يقول كلمته من خلال كلمة الشخصية ، و بهذه النمطية يجعلهاـ بطريقة غير مباشرة ـ تعبر عن مقاصده ، مع الملاحظ أنه يبرز وجهة نظره مع وجهة نظر الشخصية ، فلا يرغمها على رأيه كرها ، بل يجعلها تخدمه و تدلي باتجاهه أثناء قول كلمتها ، لأن المؤلف هو أحد الشخصيات المشاركة في الرواية ، ومن خلال هذا تسهم جل الأصوات ـ بما فيه صوت الكاتب الحقيقي المتخفي ـ في خلق حوارية الرواية .

و لمعرفة كيف يتم ذلك ، و كيف تخدم الشخصيات أهداف الكاتب الحقيقي في ظل الحوارية ، نناقش الآتي :

2 ـ الكاتب المفترض في خدمة أهداف المؤلف :

---

[1] ميخائيل باختين : شعرية دوستويفسكي ، تر جميل نصيف التكريتي ، مر حياة شرارة ، ص : 276.

لكي يتسنى للكاتب الحقيقي تمرير كلمته إلى الرواية ، يخلق كاتبا مفترضا ينوب عنه في عملية السرد و يخدم كلمته ، لهذا نجد في قول الكاتب المفترض كلمة مزدوجة الصوت ، الأول هو صوت الكاتب الحقيقي المتخفي ، و الثاني صوت الكاتب المفترض المسموع داخل النص الروائي .

«إن تأملا بسيطا في أغلب أشكال الفن الروائي المعاصر ـ سواء من خلال الحوار المباشر ، أو من خلال سرد الوقائع و الأحداث بلغة الراوي يجعلنا نلمس أن هناك تعددية في أشكال الوعي المتصارعة ، و بالتالي تعددية للغات المعبَّرة عن تلك الأشكال لذلك فكلام الراوي لا الكاتب لا يمكن أن يشكل أسلوبا واحد يعبر عن فردية فكرية ، و لكنه خليط من الأساليب ، و بواسطة هذا الخليط تريد الرواية ككل أن تقول شيئا ما ، و لهذا فالرواية لا تقول هذا الشيء المقصود بواسطة لغة واحدة و لكن بواسطة صورة تشكيلية لعدد من اللغات ضمن نسق بنائي متكامل ».[1]

افترض "عبد الملك مرتاض" ساردا لينوب عنه في تقديم الشيخ الراوية ، و يتبين هذا في قوله :

أـ « الشيخ يتهدج صوته ، تطول لحيته البيضاء ، يغمض عينيه يسترجع أنفاسه كأنه كان يحكي لأهل الحلقة منذ دهر طويل . أجهده التعب يسترسل و كأنه يهمس ». [2]

ب ـ « و يصمت الشيخ يأخذ بلحيته الطويلة كأنه يسترجع أنفاسه يشحذ ذاكرته ، يتهدج صوته كأنه يوشك أن يختنق بالدموع ، كأنه يبكي فعلا يسترسل : ». [3]

ج ـ «و يختنق صوت الشيخ بالبكى يتلجج صوته بانكسار ينكس رأسه بالحزن ، يسترسل في سرد حكايته ». [4]

ثم يقدم الراوي الشيخ في قوله : «قال الراوي ». [5]

و يخاطب الكاتب المفترض الشخصيات الموجودة داخل الرواية، يقول :

---

[1] حميد لحميداني : أسلوبية الرواية (مدخل نظري) ، ص :84.
[2] عبد الملك مرتاض : مرايا متشظية (رواية) ، ص : 03.
[3] نفسه ، ص : 04 .
[4] نفسه ، ص : 06 .
[5] نفسه ، ص : 67.

« و أنت ...

إنما تتسلل إلى عالية بنت منصور في هذا الليل البهيم من أجل نيل رضاها و الطمع في أن تهبك أحد قصورها السبعة ، و ليكن القصر الأوسط المقابل للربوة البيضاء و بذلك يسهل عليك مراقبة رعاياك الذين قد تسول لهم أنفسهم استبدالك بشيخ جديد ... و أنت في الحقيقة لا تريد أن تهبك قصرها بمقدار ما تريد أن تهبك نفسها ، فتنالها و قصرها معا ... فتكون كمن ضرب عصفورين بحجر واحد ».[1]

نلمس في هذه الأمثلة كيفية أداء الكاتب المفترض دور الكاتب الحقيقي ، و كيف لبّى أهدافه المتمثلة في الكشف عن الخطط التي ستقدم عليها الشخصية ، فيعلمنا ـ الكاتب المفترض ـ عما يجول في أفكار الشيخ "بنو بيضان" ، في محاولة استلائه على "عالية بنت منصور" و قصرها .

كما أن الكاتب المفترض وظفه الكاتب الحقيقي لمعاونة الراوي في قص الحكاية ، فيزوده بمعلومات ثم يمده بالكلمة لكي يكمل الحكاية مثلا ، يقول :

« و جاء في بعض الروايات أن الصبية التي تزوجها منذ الأمس شيخ بني خضران بعد الفتح الذي وقع له في تلك الليلة التي دفع فيها إلى عين وبار ازدفتها إليه الجن ، بأمر من ملكهم الذي كان لا يفتأ يردد عليهم أن شيخا هماما يسلم بالعين السحرية التي يحق لزائرها على الجن أن تزوجه احدى بناتها الجميلات ...

قال الراوي : و لذلك بلغنا عن طريق بعض السيدات اللواتي يعملن أجيرات أو أسيرات في قصر الشيخ الأغر الأبر أن تلك المرأة العجيبة التي تزوجها شيخ بني خضران كانت تبدو كاللبؤة الشرسة ». [2]

النقاط الثلاث المتتالية في كلام الكاتب المفترض جاءت لتدل أن الحكاية تبطر ليكملها الراوي ؛ لذلك أعطى الكلمة للراوي حتى يكملها .

كما أن الكاتب المفترض وظفه الكاتب الحقيقي حتى يقوم بالتعليق على أفعال الشخصيات ، مثال :

«و من في الروابي السبع يشبهكم ؟ أو يتعلق بمكارمكم و محامدكم و مآثركم التي تسير بها الركبان ؟ في كل الأوطان و الأزمان جتى إن أهل جبل قاف فيما بلغنا من الأخبار الصحيحة باتوا يتحدثون عنكم فيُعجبون بكم و يَعجبون منكم و يذكرون

---

[1] السابق ، ص : 101.

[2] نفسه ، ص : 115 ، 116.

سيرتكم يا بني خضران بالتقدير و التنويه . و ربما عالية بنت منصور هي أيضا معجبة بما تفعلون . حتى ينقطع الشر من الروابي السبع فيهم الخير و يتلاشى الفساد ... و ليس من سبيل إلى ذلك إلا أن تذبحوا كل ليلة ما استطعتم منهم . و من لم يستطع منكم سبيلا إلى الذبح فيحرض عليه . فالآمر بالخير كفاعله . و إنما الأعمال بالنيات . يا بني من لم أعد أدري من أنتم .. و لكن الذي أعرفه عنكم أنكم قوم ذباحون . و هذه صفة حميدة أقدرها فيكم »[1]

هذا التعليق جاء حاملا للسخرية ، و في موضع آخر، يقول :

« و أنت الآن مقبر في غيابات الزنازن المنتنة . المظلمة الندية ، تشم روائح القاذورات ... لعل الشيء الوحيد الذي لا يزال تتلذذ به هو الظلام . و ربما النتونة أيضا لقد تعودت على ذلك في الربوة الخضراء ». [2]

الملاحظ أن الكاتب الحقيقي أجرى عملية اللعب الزمني ، فمن جهة يبدو لنا أن الكاتب المفترض يقدم لنا الراوي حتى يكمل الحكاية على أساس أنها وقعت في زمن ولّى، و يعقب هذا من جهة أخرى أن نجد الكاتب المفترض يخاطب الشخصيات و كأنه متواجد معها مثلا ، يقول لـ "الشيخ بنو بيضان" : « و أنت الآن لا تدري أين تتجه ؟ فهل يمكن العودة إلى قصر عالية بنت منصور يا شيخ بني بيضان ».[3]

و يقول : « و مع ذلك بات أهل الربوة السوداء متعلقين بفكرة الصندقة ، لأنها على سوْآتها تحافظ على الحد الأدنى من عفة المرأة و حماية الرجل من فتنتها وإغرائها.

قال الراوي : و كان شيخ كل ربوة يتمثل في كهف الظلمات على مقدار ثقافته و طبيعة خياله في تصور الأشياء ».[4]

من خلال هذه الأمثلة الواردة يتبين كيف جعل الكاتب الحقيقي كاتبه المفترض ينوب عنه ليحقق أهدافه ، والمتمثلة في الكشف عن خطة الشخصيات ،و التعليق على أفعالها بأسلوب ساخر ، و معاونة الراوي في قص الحكاية ، و تقديم الحكاية الإطار ،و حكي مضمونها ، وإيصال مقاصدها ...الخ.

---

[1] السابق ، ص : 164.
[2] نفسه ، ص : 220.
[3] نفسه ، ص :168.
[4] نفسه ، ص : 167.

و بالتأكيد ، فإن الكاتب المفترض أخبرنا عن خطة الشخصيات ، و بكلمته ساعد الراوي في الحكي ، و سمعناه كيف علق بسخرية على أفعال الشخصيات ، و جعل صوته يخدم المتلقي في تقديمه للحكاية الإطار ...الخ.

إن صوت الكاتب المفترض و كلمته خليط يشاركهما فيه صوت و كلمة الكاتب الحقيقي ، و هذا ما يسميه "باختين " بالتعدد اللغوي الذي يخلق الحوارية بين هاذين الصوتين حين ينفعلان و يمتزجان في كلمة واحدة .

و كأن الكاتب الحقيقي يريد أن يقول، أن صوت الراوي يحكى للحضّار في قوله : «اسمعوا يا حضار يا أصحاب الحلقة الأبرار . اسمعوا ما سأحكيه لكم من عجائب الأخبار ».[1]

بينما صوت الكاتب المفترض يحكي عن الحكاية الإطار بما فيها ما حكاه الراوي ، يقول : « و الذي قرر أن لا يدعى بهذا اللقب التشريفي منذ الليلة إلاه . و قد زعم الراوي أن الذين حظروا من شيوخ الروابي كانوا ستة لا سبعة ».[2]

أما في رواية (دم الغزال) فإن المؤلف أكسب الكاتب المفترض حلة هويته ، فحمل اسمه "مرزاق بقطاش " و ساير أحداثه "محاولة اغتياله " ، يقول :

أ ـ « أنا إذا مرزاق بقطاش بن رابح البحار ».[3]

ب ـ « و ها هو الفراغ بكامل سلطانه يحل ما ظننت أنه مملكتي . جاء دون سابق إنذارو مع الفراغ جاءت حالة اللاعقل وقعت على ظهري و هذه وضعية شعرت بها عشر ثوان أو خمس عشر ثانية ».[4]

جعل المؤلف الحقيقي بناءً على الأحداث التي واجهته حقيقة الكاتب المفترض يعبر عنها ، و لأن الألم الذي حدث له جعله يكتب ، فقد اختار هذا الكاتب المفترض ليعبّر عن مشاعره و أفكاره ، يقول : « الرصاصة عمقت إيماني بالله . لم تنل من عقلي ، بل أنها جنبتني السقوط في اللاعقل ، وجعلتني أدخل أرضا أندلسية

---

[1] السابق ، ص : 03.

[2] نفسه ، ص : 197.

[3] مرزاق بقطاش : براري الموت (خويا دحمان ، دم الغزال ، يحدث ما لا يحدث) ، ص : 233.

[4] نفسه ، ص : 306 .

جميلة ، الرصاصة وطدت العلاقة بيني و بين القراءة و الكتابة ، و هي ما فتئت تستحثني على تأمل الحياة و تدفعني إلى تناول القلم في الصباح و في المساء ».[1]

كما أن الرصاصة جعلت الكاتب المفترض ـ بدافع من المؤلف ـ يريد أن يعبّر عن موضوع (الموت) ، يقول : « عقدت العزم إذن على كتابة رواية في هذا الشأن ، إذ ليس من مهمتي أن أقوم ببحث علمي رصين يعتمد على التدقيق و المراجعة و الملاحظة و الحكم على الملاحظات و استخلاص النتائج . الكتابة الروائية تفسح دوني المجال للضغط على نفسي بعض الضغط بمعنى أنني لن أجد نفسي مرغما على السير في اتجاه معين ، بل أكرهها على اتخاذ نهج مغاير ، نهج أساسه المشاعر و الخواطر و الملاحظات العابرة و المعايشات اليومية ، و بذلك لن يكون في وسعي أن أكتب ما أشاء عن موضوع يفرضه الواقع السياسي الاجتماعي ، و تمليه التجربة التي عشتها إلى حد الآن و السن التي بلغتها ، و كان أن تصورت . فما الذي تصورته ياترى ؟ لما كان الموت هو الموضوع الأساسي ، فإنني ارتأيت أن أرصد حياة انسان شارف الموت أو نجا منه ». [2]

الكاتب المفترض هنا لكي يعبّر عن مقاصد مؤلفه راح يؤلف رواية يحكي فيها عن شخص أصابه ورم السرطان في دماغه و نجا منه ، (المؤلف / الكاتب المفترض : كليهما أصابتهما رصاصة و نجيا منها) ، و يريد هذا الشخص أن يعبر عن الألم الخطير الذي مرّ به أن يؤسس لـ "علم الجنازات" ، (المؤلف / الكاتب المفترض بسبب محاولة الاغتيال و معايشة الألة بمرارة أرادا أن يعبرا عنه بكتابة رواية تتحدث عن موضوع الموت) ، يقول :

أ ـ « هو على الأقل ، عرف ما الموت على وجه التقريب ، و لم يكن مخطئا أبدا عندما خط جملته الأولى : لي مذاق أولي عن الموت ».[3]

ب ـ « و أنا اليوم مهتم بإرساء دعائم علم جديد هو علم الجنازات و ما يرتبط به من أخلاقيات ».[4]

---

[1] السابق ، ينظر خلفية غلاف الرواية .

[2] نفسه ، ص : 266.

[3] نفسه ، ص : 277،278.

[4] نفسه ، ص : 293.

الكاتب المفترض نقل الألم الذي عايشه أثناء محاولة اغتياله إلى كاتبه المفترض، و هذا حتى يؤكد أكثر على أهداف المؤلف ، حيث راح ينقل الألم نفسه إلى بطل روايته لكن بطريقة مغايرة ، لكنها تؤدي في الأخير إلى التعبير عن موضوع (الموت) .

بينا في الأمثلة أعلاه كيف كانت عملية انتحال الهوية أحد الطرق التي يستعملها الكاتب الحقيقي لجعل الكاتب المفترض ينوب عنه ، فيقوم بانتحال اسمه ، و هويته ، و أحداث حياته ؛ حتى يتسنى له تحقيق أهدافه في التعبير بفعالية عن آلامه و مشاعره و أفكاره ، و بهذه الطريقة يستطيع الكاتب الحقيقي تمرير كلمته إلى كلمة الكاتب المفترض لتخدم مآربه .

لكن عملية الانتحال هذه لا تعني التطابق بين الكاتب الحقيقي و المفترض ، بل هي صدى له ، و تعني المحاكاة و محاورة الشخصية الحاضرة (الكاتب المفترض) للشخصية الغائبة (الكاتب الحقيقي المتواري)، و بهذه الطريقة تحافظ المسافة الفاصلة على بعدها ، فتنشئ الحوارية ، و يتبدى هذا بخاصة حين نفهم أن الكلمة هنا حاملة لصوتين متحاورين هما : صوت الكاتب الحقيقي ، و صوت الكاتب المفترض .

نتيجة لهذا يكتسب كلام الكاتب المفترض النسبية بطريقة غير مباشرة ، فلا نسمع صوت الكاتب الحقيقي مباشرة مع صوته بل جاء متضمنا فيه مختلطا مع كلمته.

نصل إلى أن في رواية (دم الغزال) الصوت السردي فيها هو "مرزاق بقطاش " فهو مؤلفها و هو بطل أحداثها ، مما يحيل على أنه سارد من الدرجة الأولى ، أعطى في كثير من المرات في صفحاتها الكلمة للشخصية الثانوية لتتولى سرد الأحداث القصصية .

أما في (الغيث) تولى الكاتب المفترض النيابة عن المؤلف في سرد الأحداث و التعليق عليها ، لكن المؤلف الحقيقي لا يفتأ يدخل صوته لتوضيح أمر أو آخر ، مثلا يقول : « في الأيام الموالية ، سحرت العبادة عقول الناس ، غصت المساجد بالمصلين ، جاؤوا من كل الأحياء و الدشور و الأزقة ، مطأطئي الرؤوس ، قلوبهم مرتجفة ، يطلبون المغفرة ، يطمحون إلى توبة نصوحة (لا تخدعكم

المظاهر و سرعة الانفعال ، التوبة مؤقتة ، لا تقوى على المثابرة ككل مرة في سيرة هذه البقاع الملعونة) ، يخففون بها ثقل الأوزار قبل اليوم المحتوم ».[1]

إن هذا التدخل من الكاتب الحقيقي يكسب كلام الكاتب المفترض النسبية و الموضوعية .

الملاحظ في رواية (الغيث) أن الكاتب المفترض جيء به للوصف و لتقديم الشخصيات و لسحب الكلمة من هذا و إعطائها للآخر ، و في كل عمل يقوم به فهو ينوب عن المؤلف ليس بالقول فقط بل حتى بالأفكار ؛إذ أن المؤلف استخدمه لتوظيف مآربه في محاولة وصف واقع بدا فيه الصحيح خطأ و الخطأ هو الصواب .

وراء محكي السارد ، نقرأ محكيا ثانيا : هو محكي الكاتب الذي يسرد نفس ما يحكيه السارد ، و الذي بالإضافة إلى ذلك يرجع إلى السارد نفسه ، كل لحظة من المحكي تكون مدركة بوضوح على صعيدين ، على صعيد السارد و حسب منظوره الغيري الدلالي و التعبيري ثم على صعيد الكاتب الذي يعبر عن نفسه بطريقة منكسرة داخل ذلك المحكي ، و من خلاله .

يقول " ميخائيل باختين " : « السارد نفسه و كل ما هو مسرود ، يدخل سوية داخل منظور الكاتب إننا نخمن نبرات هذا الأخير الموضوعة على موضوع المحكي مثلما هي موضوعة على المحكي ذاته و على صورة السارد ، تلك الصورة التي تنكشف بقدر ما يتسع المحكي و ينمو ، و عدم إدراك ذلك المستوى الثاني للكاتب ، القصدي المنبر ، معناه عدم فهم أي شيء في العمل الروائي ». [2]

جاء الكاتب المفترض في (الغيث) ليخدم كلمة الكاتب الحقيقي ، و ينوب عنه في سرد أحداث الرواية ككل ، و التعليق عليها ، و القيام بدوره في عملية إعطاء الكلمة للشخصيات ، كذلك فقد ناب عنه في وصف الواقع الاجتماعي.

لكن الملاحظ أنه في أحيان أخرى يتعمد الكاتب الحقيقي التجلي ليدلي بصوته ويكشف أفعال الخيانة بين الشخصيات ، كذا يقوم على مستوى السرد باستباق الأحداث و يظهر كلمته جنبا إلى جنب مع كلمة الكاتب المفترض بشكل مباشر ، فيكسب كلام هذا الأخير النسبية و الموضوعية ، و هذه النسبية تدلي بشكل

---

[1] محمد ساري : الغيث ـ رواية ـ ، ص : 13.

[2] ينظر ميخائيل باختين : الخطاب الروائي ، تر محمد برادة ، ص : 101.

واضح على أن العلاقة بينهما تقوم بالأساس على الحوارية ، ففي الكلمة الواحدة يطالعنا صوتان متحاوران ، و في تركيب المقطع السردي الماثل أعلاه نجد كلمتان ممتزجتان ، و هذه من المؤشرات الدالة على التعدد اللغوي المشتغل في ظل الحوارية .

3- مناطق البطل النسبية :

«البطل يتكلم دائما بجد ، إن موقف المؤلف لا يتغلغل إلى داخل كلامه المؤلف ينظر إليه من الخارج ».[1]

البطل و إن كان له كلامه المباشر الخاص الذي يعبر عن أفكاره و مشاعره فإن هذا الكلام نقله السارد ، و لكن بصورة مباشرة ؛أي أنه ترك الكلمة للبطل حتى يعبر عن نفسه بنفسه ، و لكن هذه العملية الإجرائية ككل هي من صنع المؤلف خالق السرد، فهو يجعل السارد ينوب عنه ، كما يجعل هذا الأخير الشخصيات تنوب عنه ، و ذلك كله من أجل خدمة أهداف المؤلف .

فنجد مثلا في رواية (مرايا متشظية) أن "عبد الملك مرتاض" اختار ساردا مجهولا لينوب عنه ، و هذا الآخر في أحيان كثيرة يلقي الكلمة للراوي حتى يتكلم ، و من خلال كلامه ينقل لنا أحداث الشخصيات ، و من بينها كلام البطل "الشيخ بنو بيضان"، الملاحظ في أقواله أنه و إن كانت مباشرة فإنها محملة بأغراض أراد المؤلف نقلها للمتلقي، و لكي نفهم أكثر نورد ما يلي :

أ ـ « يا أهل الربوة البيضاء موعدنا الليلة القادمة لنصلي صلاة الاستسقاء لعل الله أن يسقينا غيثا نافعا . بعد أن جفت ضروعنا و يبست زروعنا ، و نضبت عيوننا ، و لم يبق لنا إلا أن نشرب الدم الذي لا نلبث نسفكه كما تسفكه بنو خضران و كل القبائل المتعادية المتشاحنة ، لنشرب بعضه بمثابة ماء يروينا ، و لنسقي ببعضه الآخر أراضينا لعلها تنبت عقارب و ضفادع و أفاعي نحارب بها القبائل المعادية التي لم تلبث تحاربنا و تعادينا ».[2]

---

[1] ميخائيل باختين : شعرية دوستويفسكي ، تر جميل نصيف التكريتي ، مر حياة شرارة ، ص :277.

[2] عبد الملك مرتاض : مرايا متشظية (رواية) ، ص: 117 ، 118.

ب ـ « ثبت عند أصحاب الأخبار أنك كنت ربما توضأت بدم ضحاياك من النساء و الأطفال . و كما أخبرتني بذلك الجن التي لا تكذب لتصلي صلاة الكافرين و دون أن تستقبل القبلة و دون أن تقيم قراءة الفاتحة ».[1]

إن التمعن في مناطق البطل نجدها حاملة لبذور مناطق المؤلف في قوله : « إلى الذين كانوا يُغتالون و لا يدرون بأي ذنب يُغتالون ؟ و إلى الذين كانوا يَغتالون و لا يدرون لأي علة يَغتالون ؟ ». [2]

فشيخ "بنو بيضان" أراد سفك الدماء لأن قبيلة "بنو خضران " تسفكها هي أيضا لاغير، فهو لا يدري لأي علة يغتال ، و أن النساء و الأطفال تُغتال لكي يتوضأ شيخ "بنو خضران" بدمها لا غير فهم لا يدرون لأي ذنب يُغتالون .

إن المؤلف أراد أن يوصل لنا كلمته من خلال كلام البطل شيخ "بنو خضران"، فنجده متضمنا داخل أقواله بطريقة غير مباشرة ، و لذلك لا نعتبر أقوال البطل هي أقوال ذاتية محظة ، ذلك أنها تعبر خفية عن مقاصد المؤلف ،وهذا ما جعلها ذات طابع موضوعي .

و تحمل صفة النسبية لأن المؤلف مرّر من خلالها أهداف للوصول إلى أن هناك من يتظاهر بفعلي الصلاة و التوبة ، و يتوارى ورائهما ليزيح الشك عنه في أنه من يسفك ، و يبث الرعب في النفوس ، و ينشر الفتن و الحقد ، و يظلم الآخر ، و يزرع الآلام...الخ.

و لأن الرواية كتبت لتعبّر عن أحداث العشرية السوداء ، فهي حاملة للغة رامزة تعبر عن ذلك ، مرّر المؤلف عبر هذه اللغة كلمته إلى مناطق بطله ، فأضحت مناطقه نسبية محملة بأهداف المؤلف .

غير أن "مرزاق بقطاش" لم يستعمل في روايته اللغة الرامزة و إدماجها في مناطق بطله ، بل أدمج نفسه مع بطله و جعله ينتحل هوية المؤلف و يعبر مباشرة و بحرية عن أقواله ، يقول :

« أعترف أنني أول مرة في حياتي أكتب بحرية ، لا يخيفني أحد ، و لا يحول الموت نفسه بيني و بين قلمي في أن أعطيه كامل حريته لينطق على الورق بغاية كتابة رواية »[1] .

---

[1] السابق ، ص : 209.

[2] نفسه ، ص : 02.

إذن فالكاتب المفترض هنا هو نفسه بطل الرواية و هو المؤلف ، و عليه يمكن القول أن جميع الأقوال التي جاء بها الكاتب المفترض / البطل هي أقوال نسبية ، لأنها تعبر عن مقاصد المؤلف الحقيقي، ولأنه سمح لبطله أن ينتحل هويته بل حتى أفكاره ، يقول :

«عندما تخترق الرصاصة دماغك ، يا هذا ، تعبر من شرقه إلى شماله ، تشق اللحم و العضل ، و تفتك بالعظم و الأعصاب ، و تنال من تماسكك العقلي و النفسي ، ثم تعود إليك الحياة ، فلا بد أن تشعر حينئذ أن الله خلقك مرة ثانية ».[2]

إن هذا الامتزاج بين الأصوات في الكلمة الواحدة ، و محاكاة البطل أقوال الكاتب الحقيقي هو ما يخلق الحوارية .

السارد في هذه الرواية يقص أحداثا ذاتية حضرها و شارك فيها ، مما يحيل على أن البنية القصصية ترمز إلى أنه مثلي القصة .

أمدّ المتكلم هنا للسرد وظيفة انطباعية أو تعبيرية Expressive ،و نقصد هنا تبوَّء السارد المكانة المركزية في النص و تعبيره عن أفكاره و مشاعره الخاصة ،و تتجلى هذه الوظيفة مثلا في أدب السيرة الذاتية Autobiographie .[3]

كما حظي "المهدي" في رواية (الغيث) باهتمام المؤلف بحيث أنه حدده بطريقة وصفية و نموذجية على أنه فاهم للدين الإسلامي بطريقة سطحية، أو نقول أنه أخطأ فهم الدين الإسلامي فراح هو و جماعته يقيمون الحد على الناس، و يجلدونهم و يفتون بالخطأ و يؤولون الآيات القرآنية حسب هواهم و يسمون أنفسهم بأصحاب الناقة تقليدا للرسول (صلى الله عليه و سلم) ، و بأعمالهم هذه أصبحوا النموذج المنبوذ لدى جميع فئات المجتمع نتاج للأعمال الشريرة التي يقومون بها ، لنلقي نظرة على أقوال "المهدي" :

أ ـ « لن تغادر هذا المكان ، إنه بيتنا المقدس ، هكذا أراد الله الذي قاد خطوات الناقة من مدخل المدينة إلى هنا ، و حسب مشيئته ، سنعمل على تحـــــــــــويل هذا السوق إلى مسجد ».[1]

---

[1] مرزاق بقطاش : براري الموت (خويا دحمان ، دم الغزال ، يحدث ما لا يحدث)، ص : 238،239.

[2] نفسه ، ص : 239.

[3] ينظر سمير مرزوقي ، جميل شاكر : مدخل إلى نظرية القصة ، ديوان المطبوعات الجامعية ، الجزائر ، د.ط، د.ت ، ص : 110.

ب ـ « إن المسجد ملك لله و للمصلين و ليس لوزارة الشيوخ التي تتحدث عنها ، ثم إنك تتقاضى أجرة لتؤم المصلين ، و هذا لا يجوز في الإسلام ».[2]

ج ـ « إن الشهيد جندي في سبيل الله ، أما أنتم فإنكم جنود حياة الدنيا و ملذاتها ».[3]

د ـ « الأمر أسهل من قراءة الفاتحة ، قال المهدي بلهجة عالمة ، إن الشهيد في الإسلام هو الذي يموت دفاعا أو ناشرا لدينه ، أما اللذين ماتوا من أجل الاستقلال ، فأعطوا حياتهم للأرض و ملذاتها ، و ليس لدين الإسلام ».[4]

هـ ـ « إن المجاهدين الحقيقيين يوجدون في افغانستان لمحاربة الروس الملاحدة ، و من توفى هناك شهيد حقيقي ، أما أمواتكم فليسوا شهداء على الإطلاق ، و مجاهدوكم أيضا ليسوا مجاهدين ، إنهم محاربون ليس إلا . و الدليل أن الدولة تمنحكم منحا شهرية جراء خدمة قدمتموها ، فأين الجهاد في سبيل الله ؟ ».[5]

إن هذه الأقوال و إن كانت منسوبة "للمهدي" / البطل إلا أنها تعبر عن مادة فهم المؤلف ، والذي أراد أن يبين تصورات الشيوعيين و أفعالهم وسط المجتمع ، و ما "المهدي" إلا بذرة من بذور الشيوعية .

إذن كلمة "المهدي" هي نتاج فهم كلمة المؤلف ، و هذا ما يجعلها كلمة موضوعية .وفي موضوعيتها و نسبيتها تكمن الحوارية ؛ بحيث يطالعنا في الكلمة الواحدة صوتان و اتجاهان دلاليان ، الأول هو صوت و اتجاه المؤلف الحقيقي ، و الثاني هو محاكاة بطل الرواية لصوت المؤلف ، و الناتج عن ذلك تولد الحوارية التي نلمسها بخاصة في أقوال "المهدي" المشحونة بأقوال الكاتب الحقيقي.

يقول " ميخائيل باختين " : « إن فكرة المؤلف إذ تتغلغل في كلمة الغير و تستتقر داخلها لا تصل إلى حالة التصادم مع فكرة الغير ، إنها تقتفي أثرها في نفس الاتجاه الذي تسير فيه غير أنها تضفي على هذا الاتجاه طابعا نسبيا ». [6]

---

[1] محمد ساري : الغيث (رواية)، ص : 88.

[2] نفسه ، ص : 108.

[3] نفسه ، ص : 200.

[4] نفسه ، ص : 200.

[5] نفسه، ص : 201 .

[6] ميخائيل باختين : شعرية دوستويفسكي ، تر جميل نصيف التكريتي ، مر حياة شرارة ، ص :282.

كلمة البطل هنا تمثل الكلمة الغيرية ، حددها المؤلف بطريقة فنية ، فرسم مقاصدها و وجهها لمسار سردي تقتفيه . و المعاين لهذه الكلمة لا بد له أن يتجاوز المعنى الملموس داخل النص السردي الخاص بالشخصية البطلة ، لأن الكلمة هنا ليست ملكها ـ كما يبدو ظاهر الأمر ـ ، بل هي كلمة تخص المؤلف المتخفي ، ويتعين ـ في منظور "باختين" ـ فهم الكلمة بوصفها مادة فهم المؤلف .

يقول "ميخائيل باختين " : « إن المعالجة البيانية للكلمة الموضوعية ، أي لكلمة البطل تخضع بوصفها آخر و أسمى رجع ، للوظائف البيانية لقرينة الكلام الخاصة بالمؤلف ، و التي تعتبر هذه الكلمة لخطتها الموضوعية . من هنا تنبع سلسلة من المشاكل البيانية المرتبطة بإدخال الكلام المباشر للبطل و تضمينه العضوي في قرينة الكلام الخاصة بالمؤلف ». [1]

و يقصد من هذا أن أقوال البطل المباشرة في حقيقتها عكس ذلك ، لأن المؤلف قد أدمج صوته مع كلمة البطل ليخدم أهدافه ، و المتمثل هنا في الكشف عن الفئة المسيئة للدين الإسلامي ، لذلك فما يبدو أسلوبا مباشرا من أقوال البطل فهو في حقيقته غير مباشر ، لأنه حامل لصفة النسبية ، ذلك أن كلمته مشحونة بصوت المؤلف ، و بالتالي فهي كلمة نسبية .

4 ـ القصة على لسان الشخص الأول :

في منظور "باختين " لسان الشخص الأول هو لسان الراوي أو كما يسميه "الراوية" ، الذي ينتمي إلى الطبقات الاجتماعية الدنيا ، و القصة على لسانه تروى شفاهة ، يحكي حكايات عجائبية في أغلبها و كذلك حكايات مغامرات...الخ.

و إذا ما تعدد الرواة في الرواية الحوارية ، فإن "باختين" يشير إلى ورود القصة على لسان الراوية الأول .

« مسألة الراوي بالغة الأهمية لأن الراوي موجود في جميع القصص باعتبار أن كل سرد يقتضي راويا هو الواسطة التي عن طريقها تحصل معرفة المتقبل القصة ، ذلك أن المادة حاصلة في الحقيقة عبر مصفاة يمثلها الراوي : فهو الذي

[1] السابق ، ص : 247.

يضطلع بالسرد و يحدد نظامه و يضبط المقاييس الكمية و الكيفية المستعملة في إيراد المغامرة» . [1]

مثـّل "عبد الملك مرتاض" تصوراته داخل كلمة الراوية ، فجعله ـ الراوية ـ أحد الشيوخ الذي عاصر الشيوخ الكبار في الماضي ، و راح يسرد لهم ما سمعه عنهم، يقول :

« اسمعوا يا "حضار " يا أصحاب الحلقة الأبرار ، اسمعوا ما سأحكيه لكم من عجائب الأخبار ، و بدائع الأسفار ، و ما رويته عن الأسلاف الأخيار ، و ما سمعته من الأشياخ الكبار منذ غابر الأعصار ، اسمعوا وعوا ، و صلوا على النبي المختار ». [2]

إذن فإن الكلمة التي نقلها الشيخ هي كلمة مزدوجة الصوت ، و إضافة إلى ذلك فإنها تحمل مقاصد المؤلف ، و عليه فإن الاعتماد على الراوية هنا في سرد الأحداث يحمل حالتين:

«الحالة الأولى اللجوء إلى الراوية من أجل إبراز الكلمة الغيرية اجتماعيا و من أجل العقيدة الغيرية اجتماعيا ، و الحالة الثانية اللجوء إلى الراوية من أجل التعبير المباشر عن مآرب المؤلف ». [3]

صور الراوية أرض يقطنها الحب و الرحمة و ما فتئت أن تحولت إلى أرض سكانها من ظلم و نفاق ، شاعت بينهم الحروب و الدماء فحل عليهم الطوفان .

لأن الراوية بارع في نقل الحديث و التصوير و حتى التفكير ، جعله المؤلف ليعبر عن وجهة نظره في إبراز الكلمة الاجتماعية ،و بخاصة فترة العشرية السوداء، و بهذه الطريقة فإن الكلمة مزيج بصوت الراوية و المؤلف الحقيقي الذي تغلغل إليها ـ إلى كلمة الراوية ـ فجعلها نسبية ، و هنا تتجلى الحوارية أيضا.

و من جهة فالمؤلف يستخدم السارد لبلوغ هدفه ، و هو أن ينقل صوته إلى صوت الراوية ، مثل :

---

[1] الصادق قسومة : طرائق تحليل القصة ، دار الجنوب للنشر ، تونس ، د.ط ، تونس ، ص : 135.

[2] عبد الملك مرتاض : مرايا متشظية (رواية) ، ص : 03.

[3] ميخائيل باختين : شعرية دوستويفسكي ، تر جميل نصيف التكريتي ، مر حياة شرارة ، ص :281.

« و يختنق صوت الشيخ بالبكى يتلجج صوته بالانكسار ينكس رأسه بالحزن يسترسل في سرد حكايته : ـ و نسيت أن أخبركم أن الراوي في جبل قاف كان أخبرنا بشيء آخر ... ». [1]

إن القارئ لهذا المقطع السردي يستمع لصوت الراوي و هو مأجج بانكسار، و مضطرب بالبكى ،و بنغمة توحي بالحزن و الألم .

والذي قام بإدخال هذه المزينات إلى صوت الراوي هو :صوت المؤلف المتخفي ـ عن طريق الكاتب المفترض ـ .

«إن الرأي الخاص بالمدلولات الذي يتطلب فهما ملموسا تماما موجود ، طبعا ، في كل عمل أدبي ، و لكنه لا يتمثل دائما في كلمة المؤلف المباشرة . إن بإمكان هذه الكلمة الأخيرة أن تختفي ، و أن تحل محلها من الناحية الإنشائية ، كلمة الراوي». [2]

إن المسافة التي تعمدها المؤلف لإيهام القارئ بتباعد صوته عن صوت الراوي، تخفي وراءها كلمة مزدوجة، هي كلمة المؤلف المتخفية وراء كلمة الراوي .

«و عليه فإن المؤلف لا يعرض علينا كلمة الراوية ، بوصفها كلمة موضوعية خاصة بالبطل ، بل يوظفها من الداخل لخدمة أهدافه إضافة إلى أنه يجبرنا على أن نحس بجلاء بالمسافة القائمة بينه و بين هذه الكلمة الغيرية ». [3]

يقول "ميخائيل باختين" أن الراوية إنسان غير مثقف ، و ينتمي في أغلب الأحوال إلى الطبقات الاجتماعية الدنيا ، و إلى الشعب البسيط ، و هذا هو المهم بالنسبة للمؤلف هذا الراوية هو الذي يحمل معه الكلام الشفاهي . [4]

إن القول الآتي يقدم لنا شخصية الراوي ، و كما نعلم أن الراوي هو ما يخبر عن الأحداث الحكائية التي تكون في أغلب الأحيان أحداث متخيلة ، تناقلتها الذاكرة

---

[1] عبد الملك مرتاض : مرايا متشظية (رواية) ، ص : 06.

[2] ميخائيل باختين : شعرية دوستويفسكي ، تر جميل نصيف التكريتي، مر حياة شرارة ، ص :274.

[3] نفسه ، ص : 278 .

[4] ينظر نفسه ، ص : 279، 280.

البشرية ، و كما أن هذه الأحداث ليست منسوبة إلى قائل بعينه ، فحتى الراوي نجده لا يشترط فيه أن ينسب إلى اسم متعينا ، جاء في المقطع السردي :

« خالتي يامنة تلك القاصة الكفيفة ، بذاكرتها الخارقة ومعينها الذي لا ينضب كانت الدنيا تتحول على لسانها إلى عالم عجيب جميل ، حيث تنطق الحيوانات و ينتصر الضعفاء و اليتامى على السلاطين الطواغيت الجبابرة .عوالم ساحرة بنهاياتها السعيدة دوما . كانت تملأ ليالينا الشتوية الباردة أحلاما دافئة ، تتمدد على جلود الغنم الصوفية يصادفنا النعاس ، فيحولنا إلى أبطال نتحدى المستحيل . هكذا تصبح السعادة تناقض المستحيل و إن كانت الأدغال الفاصلة بينها و بيننا مليئة بالأشرار و العفاريت المتوحشة . أين نحن من دروس خالتي يامنة ؟ ».[1]

اكتفى "محمد ساري" بالإشارة فقط إلى الراوية، الخالة "يامنة "،معبرا عن روعة حكاياتها رغم ما تحمله من شخصيات شريرة إلا أنها تسعدهم في النهاية بنهاياتها السعيدة ، و أسلوبها المشوق ، و روعة سردها ، و إحكام تراكيبها العجائبية .

«إن ما يثير اهتمام المؤلف في الرواية ليس فقط أسلوبه النموذجي و الفردي في التفكير ، و المعاناة ، و الحديث بل بالدرجة الأولى أسلوبه في الرؤية و التصوير . هنا تكمن وظيفته المباشرة بوصفه راوية ينوب عن المؤلف ، و لهذا فإن موقف المؤلف ، مثلما يحدث في تقليد الأساليب ، يتغلغل داخل كلمته و يجعلها نسبية .بدرجة أكبر أو أقل . إن المؤلف لا يعرض علينا كلمة الراوية "بوصفها كلمة موضوعية خاصة بالبطل " بل يوظفها من الداخل لخدمة أهدافه. إضافة إلى أنه يجبرنا على أن نحس بجلاء بالمسافة القائمة بينه و بين هذه الكلمة الغيرية».[2]

عمد المؤلف في (الغيث) إلى هذا الوصف ، ليمرر من خلال صوت الشخصية التي تحدثنا بأن حكاياتنا اليوم لم تعد كما في السابق ؛أصبحت تحمل المآسي حتى و إن كانت تتخللها لحظات السعادة فإنها تخفي ألم ، هذا الألم صرنا نشاهده على أرض الواقع فكل شيء انقلب رأسا على عقب ، صرنا لا نعرف أنفسنا جراء مرارة الواقع المعاش .

---

[1] محمد ساري : الغيث ـ رواية ـ ، ص : 09.

[2] ميخائيل باختين : شعرية دوستويفسكي ، تر جميل نصيف التكريتي ، مر حياة شرارة ، ص :278.

يذكرنا "عبد الله ابراهيم" أن من مهام الراوي تقديم الوقائع المتعاقبة أو المتداخلة ، أو المتوازنة التي تؤلف كيان الحدث في الرواية ، و يقوم فضلا عن هذا بتقديم الخلفية الزمانية و المكانية للشخصيات و الأحداث ، و يسبك جميع هذه العناصر و يقدمها للقارئ ، و قد يكون هذا الراوي إحدى شخصيات الرواية فيقدم ما يشاهد أمامه من أحداث ، و ما يشارك في صنعه منها .[1]

الراوية هنا باعتباره صوتا غيريا يعبر مباشرة عن مآرب المؤلف بدلالة كاملة الأهمية و الوزن، لأنه صوت اجتماعي بالدرجة الأولى ، نقل أفراح و آلام محيطه في صورة فنية تحركها كلمة المؤلف من بعيد ، و بالتالي نحصل على كلمة مزدوجة الصوت : صوت الراوية / صوت المؤلف .

«إن الراوية و إن كان يكتب قصته و يعطيها صيغتها الأدبية المعروفة ، مع ذلك فهو ليس أديبا محترفا ، إنه لا يمتلك أسلوبا محددا و إنما يمتلك فقط وسيلة محددة من الناحيتين الاجتماعية و الفردية في أن يقص ، وسيلة تتوق إلى الحكاية الشفاهية ، فحتى في حالة امتلاكه لأسلوب أدبي محدد يعيد المؤلف صياغته على لسان الراوية . فنجد أمامنا في هذه الحالة تقليدا للأساليب و ليس قصة».[2]

5 - أقوال الشخصيات :

«إذا كانت أبنية الشخصيات التاريخية محددة سلفا ، بما يحتفظ لها به التاريخ من علامات مسجلة و معترف بها ، و قابلة للمراجعة قصد التحقق من صحتها ، و مدى مطابقة لما ورد منها في الأثر الأدبي لهذا الواقع ، فإن الشخصيات الأدبية أو العادية على العكس من ذلك ، فهي ، رغم كونها مرجعية أيضا مثل الشخصيات التاريخية ، أي تحيل إلى معاني تامة و ثابتة ، و أدوار و برامج ، و استعمالات نموذجية مقننة ، فإنها من صنع الأديب ، أي ليست سابقة للأثر ، بل متزامنة معه ، و ناشئة عنه ، لأن علاماتها كلها من عند المؤلف ، و بالتالي فإنها ليست مطابقة لشخصيات بعينها ، حتى و إن بدا الأمر كذلك ، لما تتحدد العوالم الدلالية التي تنتمي إليها شخصية ما ، أو مجموعة شخصيات سلفا . ذلك أن هذه السمة ليست من المعطيات الأولية ، أو الثابتة ، بحيث لا يبقى سوى التعرف عليها ، لكنها

---

[1] ينظرعبد الله ابراهيم : المتخيل السردي ، المركز الثقافي العربي ، بيروت ، ط1 ، حزيران 1990 ، ص : 117.

[2] ميخائيل باختين : شعرية دوستويفسكي ، تر جميل نصيف التكريتي ، مر حياة شرارة ، ص: 278.

بناء يتشكل تدريجيا ، و تسجيل في الذاكرة ، و إعادة تركيب يقوم بها القارئ ، و معنى ذلك أن كيان الشخصية أو بناءها الدلالي لا يكتمل إلا في الصفحة الأخيرة من القصة أو الرواية . أي أن هذا البناء لا ينتهي إلا بانتهاء الأثر نفسه ، حينما تكون عملية تصوير هذه الشخصيات و تحديد خطوطها قد انتهت ». [1]

رأى "محمد ساري" في رواية (الغيث) أن النساء هن اللائي يحسن عملية الحكي في كثير من الأحيان ، يقول :

أ ـ « بما أنني سيد حكاياتي ، و لا يمكن أن أنمحي كلية ، سأفتح لهن النوافذ المضيئة كي يتمكن من اسماع أصواتهن ، و التعبير عن آلامهن و أمالهن ، سنقتسم المهمة أظن أنكم ستوافقونني حتما ستوافقون »[2]

و أعطى الكلمة لـ "نايلة" لتحكي قصة اغتصابها من طرف المستعمر بلسانها، تقول:

ب ـ « من أين أبدأ حديثي يا مضيفتي العزيزة ؟ كيف أحكي لك ما حدث لي في ذلك اليوم المشؤوم ، الأيام التي تلته ، و أنا مختبئة ، مرعبة ، أحمل في أحشائي جرحا نتنا . مشيت تائهة في البراري أياما و ليال ، كالعمياء ، و جسدي يتأوه ألما و جوعا و خوفا . كان جسدي عرضة للحكة طوال الوقت ، كأن قشرة من الجرب لاصقة بي ، في حقيقة الأمر كنت ملفوفة بالعار ».[3]

و جعل المؤلف "لالة فطومة" تحكي لجارتها مشاهدة ـ على بغتة ـ خيانة "سي اعمر" لزوجته مع زوجة الدرويش الشابة ، و أمرتها بحفظ هذا السّر ،لأن رجل مثل "سي اعمر" يرهب الجميع .

ج ـ « إن ما أرويه لك يا جارتي العزيزة ، سر يندفن هنا . لا أريد أن يصل مسامع سي اعمر . سيسقط هذا الكوخ على رؤوسنا ، سيطردنا دون رحمة في الليل قبل النهار ، لا يخفى عليك أن ذراعه طويلة و لا يخاف الله ... سي اعمر و ما أدراك ، دائما بسترته العسكرية ، و لكنه بلا سلاح ، مرق كالمارد أمامي يسرع الخطى أظن و الله أعلم أنه خرج من مخبإ وراء الأحراش . كان منشغلا بقفل

---

[1] إبراهيم صحراوي : تحليل الخطاب الأدبي ـ دراسة تطبيقيةـ ، دار الآفاق ،الجزائر ، ط1، 1999 ، ص: 161.

[2] محمد ساري : الغيث (رواية) ، ص : 10 .

[3] نفسه ، ص : 67 .

حزامه و تسوية عمامته ، العرق يتصبب على وجهه الأسمر الذي لكحته الشمس ... وصلت إلى مدخل المنحدر ، المحاط بحشائش و أغصان وارفة الأوراق ، تسللت منه امرأة . وقفت واجمة ، أتفحص ملامحها ، الصراحة راحة يا جارتي العزيزة إن جمالها ليوقض الشيخ من قبره امرأة كالقمر و في ريعان الشباب مكحلة محمرة كأنها تزف عروسا في ذلك اليوم ».[1]

الشخصيات هنا من صنع المؤلف ، تشتغل داخل النص الروائي لتحقق أهدافه ، و بالتالي فالمؤلف يوهم القارئ بإعطاء الكلمة للشخصية لتعبر عن نفسها ، لأنه في حقيقة الأمر إنما يعطي الكلمة للشخصية لتعبر عن أهدافه من خلال صوتها .

و الملاحظ على هاتين الشخصيتين أنهما ينفردان بأسلوبهما الخاص، ذلك أن كليهما ساهم بإدخال التعدد اللساني جنبا إلى جنب مع أسلوب المؤلف .

و لكي نوضح التعدد اللساني الماثل في هذين المثالين نقول ، أن المؤلف أراد أن يرسم صورة لمعاناة نساء الوطن أثناء فترة الاستعمار فدمج كلمته مع كلمة "نايلة " ـ في المثال الأول ـ و هي تحكي عن مآسيها و جعل الشخصية تتكلم بلسانها ، فنتج عن هذا الإدماج تعدد لساني ؛ أي أن الكلمة مزدوجة حاملة لأكثر من صوت، و هنا نجد صوت المؤلف الحقيقي مع صوت الشخصية "نايلة " .

كما نلمس ازدواجة الصوت في الكلمة التي حكتها "لالة فطومة" ، لأنها تحمل إلى جانب صوتها الظاهري صوت المؤلف الخفي الذي يتوارى باطنا ، عمد المؤلف من خلال هذا الإجراء على تمرير صوته عبر صوت "لالة فطومة" للتعبير عن أهدافه المتمثلة في تصوير إحدى الظواهر الاجتماعية ، و هي ظاهرة الخيانة التي عمّت البلاد جرّاء الاستعمار و كثرة الخسائر و الحروب .

«المؤلف يستطيع أن يوظف كلمة الغير لأهدافه حتى عن طريق ادخال نزعة اتجاهية دلالية جديدة إلى الكلمة التي سبق لها أن كونت لنفسها نزعتها الاتجاهية الخاصة بها ، و تعمل على المحافظة عليها ، و في هذه الحالة فإن مثل هذه الكلمة

---

[1] السابق ، ص : 102- 104- 105.

يجب أن تحس بحكم وظيفتها بوصفها كلمة الغير في الكلمة الواحدة يطالعنا اتجاهان دلاليان و صوتان ».[1]

أما في رواية (مرايا متشظية) فتطالعنا أصوات بارزة هي : صوت "عالية بنت منصور" / صوت "الشيخ بنو خضران" / صوت "بنو بيضان" / صوت "بنو حمران" .

« يسمح الحكي باستخدام عدد من الرواة ، و يكون الأمر في شكله الأكثر بساطة عندما يتناوب الأبطال أنفسهم على رواية الوقائع واحدا بعد الآخر ، و من الطبيعي أن يختص كل واحد منهم بسرد قصته ، أو على الأقل بسرد قصة مخالفة من حيث زاوية النظر لما يرويه الرواة الآخرون ، و هذا ما يسمى عادة بالحكي داخل الحكي ، و على مستوى الفن الروائي يؤدي هذا إلى خلق شكل متميز يسمى الرواية داخل الرواية» .[2]

مثلا فإن صوت الشيخ "بنو خضران" يصلنا عن طريق مناديه المسائي ، يقول :

أ - « يا أهل الربوة الخضراء ، يقول لكم شيخكم الأغر الأبر : ما لكم أخلدتم إلى النوم العميق ؟ و مالي أراكم لا تفعلون شيئا غير النوم ؟ و مالكم لا تمارسون شيئا غير الكلام ؟ و ما لكم لا تكدحون و لا تكدون ؟ و لا تتعبون و لا تبكرون ؟ كما يفعل أصحاب الربوة الزرقاء ؟ و ما لكم لا تتعبون مثل ما يتعبون ؟ و ما لكم لا تتسخون مثل ما يتسخون ؟ و ما لكم ، يقول شيخكم الأغر الأبر ، ويلكم لا تعملون ؟ ».[3]

في هذا المثال نسمع صوت " المنادي المسائي" و هو يخاطب أهل ربوته ، و ينقل بصوته كلمة "الشيخ بنو خضران" ، و بالتالي نلمس في هذا الخطاب حكي داخل حكي ؛ أي أن كلمة "المنادي المسائي " كلمة مزدوجة تحمل بالإضافة إلى صوته صوت الشيخ "بنو خضران"، و قد جاءت هذه الكلمة المزدوجة لتعبر عن أهداف المؤلف المتمثلة في محاولة تصويره للتكاسل و التواكل الذي عمّ مجتمع الربوة

---

[1] ميخائيل باختين : شعرية دوستويفسكي ، تر جميل نصيف التكريتي ، مر حياة شرارة ، ص: 276.

[2] حميد لحميداني : بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي ، المركز الثقافي العربي ، الدار البيضاء - المغرب ، د.ط ، د.ت ، ص: 49.

[3] عبد الملك مرتاض : مرايا متشظية (رواية) ، ص : 21.

الخضراء ، و هذا التصوير رمزي لأن ما يقصده المؤلف هو المجتمع العربي بعامة.

و تقول "عالية بنت منصور" :

ب ـ « أنا عالية بنت منصور .. كما تراني الآن .. سماني عالية أحد الأقطاب في جبل قاف . حين رآني فأذهله جمالي . كاد يقع في الخطيئة .طرد من جبل قاف بسببي . ربما كان اختطاف جرجريس إياي من هناك إلى هذا السهل عقابا لي . أنا أيضا ، أنا مقتنعة بذلك . غضب الرب علي جراء نظرتي المريبة إلى ذلك الشيخ الجميل . ذي اللحية الوضيئة ، و الشعر الكثيف ، و القامة الفارعة ، و الذراعين المشبوحتين . كأنه جمال الله في الأرض أو كأنه قوته في الخلق .لم أتمالك عن التحديق إليه ، و لم يتمالك هذا التحديق إلى ..». [1]

كلمة "عالية بنت منصور " تحمل أقوال الشيخ الوسيم و أقوال الإله الغاضب على "عالية " ، و بالتالي فالكلمة حاملة للتعدد اللساني جاءت ـ في الحقيقة ـ لتخدم أهداف المؤلف ، الذي أراد أن يقول أن لكل جريمة عقاب ، و عقاب الإله أشد عقاب ، و بالتالي فكلمة "عالية بنت منصور " تحاور كلمة المؤلف .

كذا نسمع صوت منادي "الربوة البيضاء"، يقول :

ج ـ «أوقدوا النيران يا بني بيضان . أججوها حتى تضطرم ، ترتفع ألسنة لهبها في أعالي السماء . حتى تراها كل الروابي المعادية ، لتعلم أننا لن نسكت عما حل بشيخنا الأغر الأبر ... سنرد الصاع صاعين يا بني بيضان . و سنرد الكيل كيلين يا بني من لا أدري من أنتم ».[2]

يقوم " المنادي المسائي " بتضمين أقوال "شيخ الربوة" و نقلها للسكان ، و بالتالي فكلمته مزدوجة ،وجاءت لتعبر عن أهداف المؤلف ، المتمثلة في قوة الحروب التي تشتعل بين شيوخ الروابي، الذين كانوا في الماضي إخوة و أصبحوا الآن أعداء.

نقول إن كلمة المؤلف كلمة رامزة في (مرايا متشظية) لأنه يرمز بلقب "شيوخ الروابي" و يقصد بهم الدول العربية المعادية التي كانت فيما سبق أمة واحدة.

---

[1] السابق ، ص : 68 .

[2] نفسه ، ص : 75.

د ـ «شيخ بنو حمران : يا قبيلة بني حمران ، اسمعوا و افهموا ، وركزوا و انتبهوا .لقد حلت عليكم مصيبة الدهر . مصيبة لم تحل بآبائكم و لا بأجدادكم الأولين . من عهد شيخكم هذا إلى آدم .. وقع ما كنتم منه تخافون ... الزامر الأغر الأبر ... و الذي كان يسعد قلوبكم الحزينة بلحن مزماره الحنون .. قتلته الفئة الباغية !». [1]

عندما أراد المؤلف المتخفي أن ينقل كلمته إلى المتلقي مررها إلى كلمة الشيخ "بنو حمران" ، ليعبر عن طغيان الفئة الباغية و عن جرائمها ، و بالتالي نتجت كلمة مزدوجة تحمل صوت المؤلف جنبا إلى جنب مع صوت الشيخ "بنو حمران" ، و بهذا تتحقق الحوارية .

السرد ينقل لغة ثانية ـ على غرار لغة المؤلف ـ ، هي لغة الشخصيات بما تحمله من أقوال ، هذه الأقوال محملة بمآرب المؤلف الذي يريد تصوير مدى بشاعة الحياة إلى جانب شيوخ الروابي السبع ، و لأن للشر نقيض فإن "عالية بنت منصور" تمثل الجانب الخيري ، و الدليل على هذا ما جاء به المقطع السردي بأن ضميرها يؤنبها مخافة من الله تعالى و جميع الأقوال التي قالتها "عالية بنت منصور " تمثل الجانب الخيري ، عكس شيوخ الروابي فإنهم يمثلون جانب الشر و جميع أقوالهم تدل على الحقد ،و الموت ،و الخوف ،و عدم الرحمة ، و الظلم ...الخ. هذه المدلولات أراد "عبد الملك مرتاض" أن يقولها، فقالها من خلال ألسنة هذه الشخصيات ،لأن ما كتبه في (مرايا متشظية) يعبر عن واقع محزن عشناه في العشرية السوداء .

ينصب "باختين" الإنسان المتكلم مرجعا مميزا للرواية و معينا لأصالة أسلوبها ، و هذا المرجع التي لا تقوم الرواية إلا به يتمتع بصفتين : فهو إنساني بالمعنى الدنيوي للكلمة ، يجمل قوته و ضعفه ، و يمتد من النيل الأنيق إلى المشرد الذي لا سقف له . و هو أيضا ، إنسان له حق الكلام ، و له أسلوب في الكلام ، يعرفه و يضع مسافة بينه و بين غيره ، لأن الحوار لا وله بين الوجوه المتناظرة . [2]

---

[1] ينظر السابق ، ص : 46 .

[2] ينظر فيصل دراج : نظرية الرواية و الرواية العربية ، ص : 71 .

أما الصوت البارز الذي جاءت به (دم الغزال) يتمثل في بطل الكاتب المفترض ، و هناك بعض الأقوال المتناثرة داخل المتن الروائي المتمثلة في الطبيبتين النفسيتين / أقوال الأم / الطبي / أقوال الفتيان ...الخ.

لكن هذه الأقوال و إن تواجدت فهي لا تحمل صورة يمكن الارتكاز عليها لاستشفاف مآرب المؤلف ، فقط هذا الأمر نجده داخل أقوال البطل/ الكاتب المفترض ، يقول :

« أعترف أن الورم السرطاني لم يستأصل كليا من دماغي ، و لكن العالم في حاجة إلى أشياء و إلى كشوف جديدة و الأورام السرطانية تساعد في تحقيق مثل هذه الكشوف ، و لذلك فأنا أتمنى أن تتورم أدمغة المجتمع كله ، و تستأصل أورامها هذه في نفس الوقت لكي تكون قادرة بعد ذلك على الإتيان بأشياء غير معهودة من مثل ما أعمل في سبيله الآن ، أي من أجل إرساء دعائم علم جديد ، هو علم الجنازات و ما يتصل به من أخلاقيات عالية ». [1]

وراء هذه الكلمة تكمن كلمة المؤلف ، مفادها "رب ضارة نافعة" أراد أن يعبّر ،كما قال، أن الرصاصة وطّدت العلاقة بيني و بين القراءة و الكتابة . الرصاصة هي التي دفعته إلى كتابة (دم الغزال)،كما دفع الورم السرطاني البطل إلى إعلاء علم الجنازات الجديد ، أراد الروائي أن يمرّر من خلال أقوال الشخصية أن الألم وحده يخلق العظماء .

يحدثنا " ميخائيل باختين " بأن هناك شكلا آخر لإدخال و تنظيم التعدد اللساني في الرواية ، و هو مستعمل في جميع الروايات دون استثناء : و يتعلق الأمر بأقوال الشخصيات ، فهذه الأخيرة المتوفرة على درجات مختلفة من الاستقلال الأدبي و الدلالي و على منظور خاص ، هي أقوال الآخرين في كلغة أجنبية ، و تستطيع أيضا أن تكسر نوايا الكاتب و أن تكون بالنسبة له ، إلى حد ما ، بمثابة لغة ثانية [2].

نخلص من معاينة المتكلم في الروايات المنتخبة أن المؤلف يخلق شخصيات تعبر عن أهدافه و يبقى هو متواري ، أما الشخصية فتظهر تقول كلمة مزدوجة تحمل في

---

[1] مرزاق بقطاش : براري الموت (خويا دحمان ، دم الغزال ، يحدث ما لا يحدث) ، ص : 229.

[2] ينظر ميخائيل باختين : الخطاب الروائي ، تر محمد برادة ، ص : 73.

طياتها صوت المؤلف و مبتغاه ، و هذه الازدواجية للكلمة تخلق التعدد اللساني المتمثل في محاورة كلمة الشخصية لكلمة المؤلف .

الشخصيات التي يخلقها المؤلف الحقيقي لتحقق مآربه تمثلت في "الكاتب المفترض" ، و هو الذي ناب عنه في عملية القص ، كما مرر صوته إلى كلمته ، و هذه المحاكاة لصوت المؤلف تحقق الحوارية .

اتخذ المؤلف الحقيقي من مناطق البطل مجالا لتمرير صوته، فامتزج صوت البطل مع صوت المؤلف في كلمة واحدة ،واكتسبت هذه الكلمة شكلا جديدا، فبينما كانت كلمة مفردة تعبر عن مقاصد البطل فقط ولّت كلمة مزدوجة حاملة بالإضافة لصوت البطل صوت المؤلف ، و خادمة لأهدافه ـ أهداف المؤلف ـ ، و بهذه الطريقة اتخذت مناطق البطل صفة جديدة ، فاتسمت بالنسبية و الموضوعية .

و من بين الشخصيات أيضا التي يعتمد عليها المؤلف لخدمة مآربه هو " الراوي " أو كما يسميه "باختين " الراوية في ترجمة "محمد برادة " لـ (الخطاب الروائي)، إذ يقول عنه " باختين " أنه إنسان غير مثقف و ينتمي في أغلب الأحوال إلى الشعب البسيط، أما سرده فيتميز غالبا بالطابع العجائبي.

استند المؤلف الحقيقي في الروايات المنتخبة على صوت الراوي ، و جعل من كلمته مجالا لتحقيق أهدافه عن طريق تمرير صوته إليها ـ إلى الكلمة ـ .

أما عن سبب اختيار المؤلف لكلمة الراوي فلأنه صوت اجتماعي مسموع ، و محبب ، و له أهمية كاملة الوزن .

و هذا الضّم لصوت المؤلف مع صوت الراوي هو ما يجعل الكلمة مزدوجة ، و بالتالي تتحقق الحوارية .

بالإضافة إلى هؤلاء الشخصيات اعتمد الكاتب على أقوال الشخصيات الأخرى في الرواية ، فنراه ينتخب بخاصة الشخصيات التي تنفرد بأسلوبها المتميز ، و لا يشترط فيها أن تكون من الشخصيات الرئيسية ، بل قد تكون ثانوية ـ كما بينا في التحليل السابق ـ ، فيختار المؤلف الشخصية ذات الكلمة المتميزة ليمرر صوته إليها و يضمه مع صوتها ، فتقوم عندها بخدمة أهدافه بالكلمة التي أصبحت مزدوجة .

نصل إلى أن الكلمة المزدوجة التي تحمل صوتين تحقق التعدد اللساني و هذا التعدد هو ميزة الرواية الحوارية .

فالروايات المنتخبة حملت أصوات متعددة ، عمد كاتبها إلى خلق أصوات تساعده لإيصال صوته ، و تنمية مسرى الأحداث و تطويرها ، فأعطى لها الكلمة لتنوب عنه في سردة و تحقق له مآربه ، فنراها تمارس على خطابه تأثيرا بكلماتها الأجنبية.

ب ـ الخطاب الممثل الثنائي الصوت :

1 ـ الخطاب المبني لصيغة المجهول [1] :

«و هو طبعا الصيغة التي تعكس أكبر تباعد ممكن بين الخطاب و صاحبه ، و بالتالي بين الخطاب و صورته الأصيلة ، كما تبين ذلك بوضوح الكيفية التي حاول بها أفلاطون نقل خطاب الشخصية الملحمية " أجاممنون" (Agamem non) ، حيث تعامل معه كما لو كان حدثا ، دون تمييز بين ما هو كلام ، و ما هو فعل ، أو حالة نفسية ، مما مكنه من تقليصه لأصغر حجم ممكن . بحيث أصبح عبارة عن خلاصة سردية لا عرضا مشهديا ، و هو ما جعله أكثر الصيغ التعبيرية المتعاملة مع الأقوال ، بعدا عن المحاكاة ، و بالتالي ، أقربها للسرد ، إضافة لما يلحق هذا الصنف من الخطابات من تدخلات و تعاليق إضافية للسارد ». [2]

من شواهد هذا النوع ، هذه البنيات السردية :

أ ـ « و ذلك لما كانت بعض العفاريت التي لها علم من الكتاب أخبرته بوجودي ، دون ان تخبره بمكاني من جبل قاف ». [3]

"عالية بنت منصور" ← "الشيخ بنو بيضان "

(حول "جرجريس" العفريت)

[1] هناك أنماط أخرى للصيغة السردية ذكرها "سعيد يقطين" في كتابه (تحليل الخطاب الروائي) ص :197 ، 198 ، و هي كالآتي : صيغة الخطاب المسرود ، صيغة الخطاب المسرود الذاتي ، صيغة المسرود الذاتي ، صيغة الخطاب المعروض ، صيغة المعروض غير المباشر ، صيغة المعروض الذاتي ، صيغة المنقول المباشر ، المنقول غير المباشر . لكننا آثرنا توجيه الاهتمام لما أشار إليه "باختين" من : الخطاب المبني لصيغة المجهول ،و الخطاب المبني لصيغة المعلوم.

[2] عبد العالي بوطيب : مستويات دراسة النص الروائي (مقارنة نظرية) ، مطبعة الأمنية الرباط ، المغرب ، ط1 ، 1999، ص :208.

[3] عبد الملك مرتاض : مرايا متشظية ـ رواية ـ ، ص : 62.

ب ـ « يا بني خضران ..إن قبيلة بني بيضان تطالبكم فعلا بدم صاحبها الذي اختفى فيما يزعمون .و لما كانت علاقتنا تقوم على الطوائل مع بني بيضان فظلت الحروب مضرمة بيننا و بينهم منذ القرون الأولى لبدئ الخليقة فإنهم لا يرضون بغير اغتيال شيخكم أو اختطافه رهينة لديهم لاعتقادهم أن قبيلتنا هي التي اختطفت شيخهم الأعوج الأعور ».[1]

منادي "الربوة الخضراء" ⟵ "بني خضران"

(حول ما يقوله أهل "الربوة البيضاء")

في المثال أ "عالية بنت منصور" تتكلم بأفكار العفاريت المساندة لـ "جرجريس" المارد ، أما في المثال ب فمنادي الربوة الخضراء يخبر "بني خضران" ما قاله أهل "الربوة البيضاء" بشأن اختطاف شيخها، بأنهم سوف ينتقمون له . لذا نجد أن خطاب كل من "عالية بنت منصور" و منادي "الربوة الخضراء" هو نقل لسرد أقوال شخصية مغيبة (العفاريت / أهل الربوة البيضاء) ، لذلك ناقل الخطاب يتكلم بأفكار الشخصية المغيبة ، فتولد الكلمة المزدوجة الصوت الحاملة لقائل الخطاب و ناقله.

أما الأمثلة التي يمكن أن نوردها من (دم الغزال) ، هي كالآتي:

أ ـ «نقلوني إلى غرفة الأشعة و أنا منطرح لا أقوى حراكا .طلبوا مني ان أبذل بعض الجهد حتى تكون الصورة بالأشعة واضحة تمام الوضوح».[2]

" مرزاق بقطاش " ⟵ المتلقي

(حول ما قال له الأطباء)

ب ـ « قال إنه في استطاعته أن يتجول في الحدائق العامة و الدفتر تحت ابطه ، و في استطاعته أيضا أن يضعه بين ركبتيه عندما يجلس في شرفة شقته ليطل على العالم حواليه ».[3]

[1] السابق ، ص : 110.
[2] مرزاق بقطاش : براري الموت (خويا دحمان ، دم اغزال ، يحدث ما لا يحدث)، ص : 247.
[3] نفسه ، ص : 204 .

"مرزاق بقطاش" ← المتلقي

(ما قاله بطل الرواية عن نفسه)

نلاحظ أن المسافة هنا بعيدة بين السارد و الأحداث ، ذلك أنه السارد / "مرزاق بقطاش" ـ المؤطر للخطاب ككل غيب الشخصية (أ: شخصية الأطباء/ ب : بطل الرواية) و قام بسرد أقوالهما على سبيل صيغة الخطاب الغير مباشر "المسرود"، في هذه الصيغة نجد أن السارد أولى الاهتمام بأفكار الشخصيات و أقوالهم دون أفعالهم ، و الملاحظ على البنيات السردية يجد تنويعا في الصياغة ، فمنها ما هو بصياغة "مرزاق بقطاش" / البطل ، ومنها ما جاء على لسان "عالية بنت منصور" و منادي "الربوة الخضراء" ، مما يحيل على الإسهام في بنية الخطاب و إحكام تركيبه ، أما تركيب ملفوظات الصيغ نجدها وردت بتقنية التلخيص في السياق السردي ، و كأن السارد " عالية بنت منصور"، " منادي الربوة الخضراء"،"مرزاق بقطاش" ، أرادوا نقل الأحداث الرئيسية و صياغتها بلغته السردية ، ما أضفى على موضوع السرد عمقا و أعطى للصيغة دلالات موغلة في سياق الخطاب من خلال السرد الموضوعي الذي صبغ به ، باعتبار أن السارد هنا يتحدث عن الشخصية ، كتحدث "عالية بنت منصور" عن أفكار العفريت ، و تحدث منادي الربوة الخضراء عن أفكار أهل "الربوة البيضاء"، و تحدث "مرزاق بقطاش" البطل عن أفكار بطل روايته المصاب بالسرطان . فأدت صيغة الخطاب غير المباشر فعل الإضاءة على أفعال الشخصيات و أفكارهم ، و عملت على إبراز آثار الأحداث في سرد القصة، و على تحقيق التعدد اللساني و بالتالي تتولد الحوارية .

ونجد " محمد ساري" في (الغيث) يزودنا بهذه الأمثلة التي تخدم هذا النوع من الخطاب :

أ- « يؤكد له بأن هذا المنبر الذي يملك تأثيرا عظيما على المؤمنين لا يليق إلا لشخصه دون سواه »[1] .

الكاتب المفترض هنا صاغ لنا خطاب الشخصية / المهدي :

الكاتب المفترض ← "المهدي"

[1] محمد ساري : الغيث (رواية) ، ص : 108.

السارد ← الشخصية

ب ـ « و هو لا يتوقف عن وعدها بالزواج ، بعد أن تتحسن ظروفه المالية » [1]

الكاتب المفترض ← "لكحل الفرطاس"

السارد ← الشخصية

الكاتب المفترض سارد من الدرجة الأولى ، و المؤطر للخطاب ككل غيب الشخصية و اهتم فقط بسرد أقوالها على سبيل الخطاب المسرود ، و بالتالي غدت المسافة بعيدة بين السارد و الأحداث ، لأنه اهتم بأفكار الشخصية و أقوالها دون أفعالها .

إن الكاتب هو شخص يعرف كيف يعمل على اللغة بينما يبقى هو خارجها ، إنه يمتلك موهبة الكلام غير المباشر ، إذ يحاول سياق كلام المؤلف أن يبدد كثافة خطاب الآخر و انغلاقه على ذاته لكي يمتصه و يمحو حدوده ، و يمكن أن ندعو هذا الأسلوب في بث خطاب الآخر أسلوبا تصويريا ، و يتمثل نزوع هذا الأسلوب في محو الشخصية المحددة واضحة المعالم لمحيط هذا الخطاب . في هذه المرحلة تضفى على الخطاب نفسه سمات فردية "واضحة " إلى درجة كبيرة . و يصبح إدراك المظاهر المختلفة لتلفظ الآخر أكثر دقة و امتلاكا لظلال فرقية . و ليس المعنى المحسوس للتلفظ أو الجزم و التأكيد اللذان يتضمنهما هي " الأشياء " الوحيدة التي تدرك و تحس ، بل إن الخصوصيات اللغوية لتجسيد المعنى اللفظي تستأثر أيضا بجزء من الاهتمام .

ضمن مثل هذا الأسلوب يستطيع واحدا من الأصوات أن يكون سائدا ، و هي إمكانية تقود إلى تفريعات و تقسيمات أخرى

1- الخطاب المتقارب :الأسلبة

2 ـ الخطاب المتشعب : الباروديا

في الأسلبة كما في الباروديا ... يستخدم المؤلف خطاب الآخر ليمنح توجيهاته الخاصة أسلوبا تعبيريا المبدأ الحواري. [2]

---

[1] السابق ، ص : 213.

[2] ينظر تودوروف : ميخائيل باختين ـ المبدأ الحواري ـ ، تر فخري صالح ، ص : 134 - 135 - 139 .

و سنتطرق لمناقشة الأسلبة و الباروديا في الفصل الثالث ، و نعاين الكلمة الحوارية فيهما .

2 ـ الخطاب المبني لصيغة المعلوم [1]:

يبقى خطاب الآخر خارج خطاب المؤلف لكن خطاب المؤلف يأخذ خطاب الآخر في الحسبان و يؤسس علاقة معه . هنا لا يعاد إنتاج خطاب الآخر بتأويل جديد ، و لكنه يعمل و يمارس تأثيرا ، بطريقة أو أخرى ، بحيث يحدد خطاب المؤلف رغم أنه يبقى خارجه . [2]

من شواهد ذلك :

أـ «قال الراوي : و نسيت تفاصيل أحداث هذه الربوة .. اختلفت فيها الروايات .. و تعددت من حولها الأخبار .. و أهمها أن شيخ قبيلة بني ضيعان هو الأخ الأصغر لشيوخ القبائل السبع».[3]

ب ـ «و هو يقول لها " يا عسلي ، يا شهدي ، يا وردتي يا لذتي يا سعادتي يا داناتا الغالية ».[4]

ترك السارد هنا المجال للشخصية للتكلم فأعطى الكاتب المفترض الكلمة للراوي حتى يعبر عن أقواله بنفسه ، و أعطى أيضا الكلمة للشيخ "بنو بيضان" لكي يتكلم و يعبر عن أفكاره بنفسه ، و جاء ملفوظ (قال / يقول) ليدل على تلفظ السارد ، و يهئ القارئ لأن يتلقى خطاب الشخصية كما هي ، بصيغة مباشرة ، و لتعبر عن أفكارها بصوتها السردي ، حيث عرض لنا الكاتب المفترض كلام الراوي و الشيخ "بنو بيضان" كما صاغاه دون أن يتدخل في تغييره أو إضفاء

[1] يصف "جيرار جنيت" هذه الصيغة بأنها الشكل الأكثر محاكاة حيث يوهم السارد بتنازله الكلي عن الكلام لفائدة الشخصية . و قد استعمل هذا الأسلوب الدرامي منذ القدم في الجنس السردي ، من قبل "هوميروس" في ملاحمه ، قبل أن ينتقل بعد ذلك لسليلتها الرواية ، في شكل مشاهد تعكس السيطرة التي مارستها التراجيديا قديما على الأجناس الأدبية باعتبارها أرقاها ، و التي لازالت تمارسها في شكل إقحام للعديد من المشاهد الحوارية الدرامية في السرد . ينظر عبد العالي بوطيب : مستويات دراسة النص الروائي ، ص : 210.

[2] ينظر تودوروف : ميخائيل باختين ـ المبدأ الحواري ـ ، تر فخري صالح ، ص: 139.

[3] عبد الملك مرتاض : مرايا متشظية ـ رواية ـ ، ص : 54.

[4] نفسه ، ص : 238.

ذاتيته عليه ، بل عمد على مباشرة قول الشخصية و المحافظة على أمانة عرض خطابها السردي من جهة ، و على تهيئة القارئ لتقبل كلامها من خلال ملفوظ (قال الراوي / يقول له) من جهة أخرى .

لكن رغم انفراد الشخصية بقول خطابها بلسانها ، لا ينفرد خطابها لتعبر عن أفكارها فحسب ، بل يحمل في طياته صوت المؤلف الحقيقي المتخفي ، هكذا تصبح الكلمة مزدوجة الصوت .

« إنه الشكل الأكثر محاكاة ، رفضه أفلاطون لأن الراوي فيه يترك الكلام للشخصيات :" قلت لأمي : يجب مطلقا أن أتزوج ألبرتين " و هذا الأسلوب اعتبره "آرسطو" الشكل السردي المختلط الذي نجده في الملحمة و بعد ذلك في الرواية».[1]

و مثله ما نجده فيما يلي من (دم الغزال):

أ ـ « و يقول : أنا أوجد هاهنا ... وجودي كله مركز في هذه المنطقة بالذات أي منطقة القدرات الفنية ، فأنا شاعر كما تعلمون ».[2]

ب ـ « ضحك و أجابها : كلا ، الفتاة المرشحة للزواج بي مازالت تنتظرني في مكان ما ».[3]

عمل الكاتب المفترض في هذين المقطعين السرديين على نقل كلام الشخصيتين نقلا تاما دون إضافة أو تأويل ، فلم يبصم بذاتيته كما في النمط السابق ، بل ترك الشخصيتين تتكلمان حتى لا يترك الشك في نفس القارئ ، و يوهمه بمصداقية مرجعية الأقوال ، و شفافية الأحداث ، لكي يخيل إليه و كأنه أمام عرض مسرحي مباشر و حقيقي .

إن هذا الإيهام بمصداقية أقوال الشخصيات يبقى شكلي فقط ، لأن وراء هذه الأقوال تتوارى أقوال الكاتب الحقيقي ، و كلمة الشخصيات هنا لا تعبر عن اتجاهاتها فحسب ، بل إنه يتخللها صوت المؤلف ، و بالتالي تعمل اتجاهاتها على خدمة مآرب المؤلف الحقيقي و أهدافه ، و ذلك عن طريق الكلمة المزدوجة الحاملة في معناها مقاصد الحوارية .

---

[1] سعيد يقطين : تحليل الخطاب الروائي ، ص : 179.

[2] مرزاق بقطاش : براري الموت (خويا دحمان ، دم الغزال ، يحدث ما لا يحدث)، ص : 202.

[3] نفسه ، ص : 227 .

نلاحظ أنه في كل مرة يكون الحد الفاصل بين قول السارد و قول المتكلم هو علامة التنقيط (:) فقبلها هي مساحة سياق السارد ، و بعدها خطاب الشخصية المباشر .

وهذا الحد الفاصل نجد مثله في هذه الشواهد من (الغيث):

أ ـ « لا تزال تهديدات المحافظ ترن في رأسه حينما استقبله هذا الصباح : أريد أسماء، و تقريرا مفصلا عما جرى ،كيف تحدث مسيرة بهذه الخطورة و أنتم لا تعلمون عن تحضيرها شيئا ، هذا ليس لعب مراهقين كما يتخيل إليكم ».[1]

ب ـ « فقال : إنه ابليس الملعون الذي كان يسكن جسد هذه الفاجرة الزانية ، لقد خرج خوفا من الرجم ، و يبقى عقاب الفتاة شديدا كي لا تعود إلى ارتكاب الفواحش ».[2]

ج ـ « ـ قائلا : اسمعوا يا اخوتنا في الدين ، ابتعدواعن هذا المكان الملوث ، بيت ابليس لعنه الله إلى يوم الدين ... هذه الطريق مهلكة سترمي بكم في نار جهنم ،حفظنا الله و إياكم منها . اعتصموا بحبل الله و ابتعدوا عن رجس الشيطان و سيعوضكم الله أضعافها يوم القيامة . حينها سترون جنات النعيم ، تجري من تحتها أنها من العسل و الخمر ».[3]

يسحب الكاتب المفترض ذاتيته ،ليعطي الكلمة للشخصية لكي تتحدث بلسانها و أفكارها ، فلم يبصم بذاتيته كما في الأنماط الأخرى ، بل ترك الشخصية تتكلم حتى لا يترك الشك في نفس القارئ ، و يوهمه بمصداقية مرجعية الأقوال و شفافية الأحداث ، لكي يخيل إليه و كأنه أمام عرض مسرحي مباشر و حقيقي .

سحب الكاتب المفترض ذاتيته ، من أجل ترك الشخصية تتكلم بلسانها و لكي يوهم المتلقي بمصداقية أقوالها و حقيقة مرجعيتها ، و حتى يمسرح أحداثها ، لكن يبقى هذا على المستوى الشكلي فقط .

لأنه في كلام الشخصية المتحدثة بلسانها نلمس صوت المؤلف الحقيقي مندمجا مع صوتها ، و بهذا الشكل تنشئ الكلمة المزدوجة و بالتالي تتحقق الحوارية .

---

[1] محمد ساري : الغيث (رواية) ، ص : 98.
[2] نفسه ، ص : 221.
[3] نفسه، ص : 243.

« تعتبر صيغة الإسناد القولية (قال ، قلت) عنصرا مساهما في تعتيق الشكل الروائي ، فإذا كانت كذلك فإنها من جهة أخرى ، تسمح بإمكان استقطاب لغات و أصوات متعددة و تمريرها عبر ذات المؤلف ».[1]

نخلص من خلال معاينة الخطاب الممثل الثنائي الصوت في الروايات المنتخبة ، أن كلمة الشخصية كلمة مزدوجة سواء أكانت مباشرة أم غير مباشرة ، فإن المؤلف الحقيقي يتوارى و يمرر صوته إلى كلمة الشخصية فيضفي عليها تأثيرا و يجعلها تخدم أهدافه ، و هذه النمطية هي ما يسميها "باختين" بتعدد الأصوات أو التعدد اللساني ، الذي يسهم في خلق حوارية النص الروائي .

[1] محمد برادة : أسئلة الرواية ، أسئلة النقد ، ص : 37.

ثانيا : التشخيص الأدبي للمتكلم و كلامه

تكمن أهمية الكلام داخل الخطاب الأدبي في إثرائه و دفع أحداثه للأمام ، فالكلام الصادر عن الفرد أم الجماعة تحكمه ضوابط و مواصفات تعمل على جعله شارحا أو مناقشا أو مساندا ... الخ.

يقول "باختين":

«التباين اللغوي و المواصفات الكلامية الحادة للأبطال تكتسب بالضبط أهمية فنية كبيرة لخلق صورة الناس الموضوعية و المنجزة ، و كلما كانت الشخصية تتسم بقدر أكبر من الموضوعية برزت سحنتها الكلامية بدرجة أكبر من الحدة» .[1]

للتعرف على صفة المتكلم و مواصفات كلامه في المجموعة الروائية نناقش ما يلي :

أ ـ صورة المتكلم و المواصفات الكلامية :

«لم يعد الأمر يتعلق فقط بأشكال نقل كلام الآخرين ، بل تظهر فيها أيضا و باستمرار بذور تشخيصها الأدبي ، يكفي أن نزحزح قليلا المنظور ليصبح الكلام المقنع الداخلي بسهولة ، موضوعا لتشخيص أدبي . عندئذ تلتحم صورة المتكلم جوهريا و عضويا ببعض مغايرات ذلك الكلام المقنع : كلام أخلاقي "صورة العادل " ، كلام فلسفي " صورة الحكيم " ، كلام سوسيوسياسي "صورة الرئيس "»[2]

1- صورة العادل / كلام أخلاقي :

«إن الموضوع الرئيسي الذي يخصص جنس الرواية ، و يخلق أصالته الأسلوبية هو الإنسان الذي يتكلم و كلامه».[3]

لذلك صوّر الكاتب المفترض"مرزاق بقطاش" بطله في وضعية توحي بالأخلاقيات ، رغم ألمه بمرضه و آثاره النفسية المريعة ، إلا أنه قرر أن ينشئ علم

---

[1] ميخائيل باختين : شعرية دوستويفسكي ، تر جميل نصيف تكريتي ، مر حياة شرارة ، ص : 266.

[2] ميخائيل باختين : الخطاب الروائي ، تر محمد برادة ، ص : 112.

[3] نفسه ، ص : 101 .

أخلاقيات الجنائز . فكان يراقب ما يحدث في المقبرة ، و يترقب كل صغيرة و كبيرة فيها ، و يعلق على مشاهده في دفتره الذي يصاحبه دائما .

صورة هذا البطل تنبض بالحياة على الرغم أنه شارف على الموت لأنه ناصف لنفسه ، كلامه يحمل الكثير من الآداب و الأخلاقيات ، يقول لأفراد أسرته :

أ ـ «أتحبون لي أن أكون مثل هؤلاء ؟ اهتمامي بالشعر و بالموت و بالمسرح و بالحضارات هو الذي يسبب لكم هذا القلق كله ؟ هل ادعيت النبوة أمامكم لكي تعاقبوني بمثل هذا السلوك الأرعن من جانبكم ؟ حقا ، منطقة الأنبياء في دماغي مريضة و لكن ينبغي الاعتراف مع ذلك بأنها تدفعني إلى وضع تصورات لا تبتعد كثيرا عن حدود المنطق ». [1]

يصعب على إنسان في مثل ظروفه الصحية و النفسية أن ينطق بمثل هذا الكلام المقنع ، و يتصرف بأخلاقيات مع المحيطين به ، و يعترف لهم بمعاناته.

أقاويل البطل "مرزاق بقطاش" صادرة عن إيديولوجية المؤلف الحقيقي ، الذي مرّر صوته إلى كلمة البطل ، فنراه يخلق لبطله ظروفا معينة تدفعه للكلام بمواصفات محددة ، و الصفة التي اتسم بها كلام البطل هنا هو ورود كلامه أخلاقيا ، أمّا البطل فاتخذ صفة العادل المنصف لنفسه.

فحملت الكلمة صوتين ، الأول هو صوت المؤلف ، أما الثاني فصوت البطل العادل ، قائل الكلام الأخلاقي ، نلحظ أن هذين الصوتين في تفاعل متواصل بداخل الكلمة المزدوجة ، و هذا التفاعل هو ما يخلق التعددية اللسانية و بالتالي تنشئ الحوارية في الرواية .

ب ـ « و لقائل يقول إنك تعاني عقدة حيال السياسة و السياسيين و أنا أعاني هذه العقدة بالفعل لا سيما عندما أرى بعض السياسيين أو أشباه السياسيين و هم ما زالوا يتمتعون بالعيش الهنئ على الرغم من المقاتل التي أحدثوها حواليهم طوال عقود من الزمن ». [2]

صورة العادل التي رسمها المؤلف الحقيقي لبطله جعلته ينبذ في أصحاب السياسة أفعالهم اللاأخلاقية ، بل و حتى علاوة على رسمه لصوت العادل للبطل فإن المؤلف دفع ببطله لأن يعيش وسط السياسة و يشتغل مع السياسيين ، و جعله يتحصل على

---

[1] مرزاق بقطاش : براري الموت (خويا دحمان ، دم الغزال ، يحدث ما لا يحدث)، ص:229.
[2] نفسه ، ص : 194 .

منصب سياسي، لكن رغم كل هذا لا نلحظ عدولا في كلامه ، بل يظل في صورة العادل و حاملا للكلام الأخلاقي .

إن هذا "الدفع" الصادر من المؤلف الحقيقي، و كذلك "رسم " صورة للبطل ، و توجيه منحى كلامه هو ما جعل الكلمة مزدوجة ، لأنه يتوارى خلفها ، و يؤثر على مسارها باتجاهاته من خلال تمرير صوته إليها ، فيحدث تفاعل داخل هذه الكلمة المزدوجة ، و هذا التفاعل هو ما يخلق الحوارية داخل الرواية .

يقول "ميخائيل باختين " : « إننا بتنميتنا و أسلبتنا و اختبارنا لكلام الآخرين ، نحاول أن نخمن و أن نتخيل ، كيف سيتصرف انسان متوفر على السلطة في مثل هذه الظروف ، و كيف سيلقي عليها الضوء من خلال كلامه ، في هذا الحساب التجريبي ، تصبح صورة الإنسان الذي يتكلم و كلامه ، موضوعا للمخيلة المبدعة أدبيا».[1]

إذن فلنتمعن النظر في كلام "مرزاق بقطاش" / الكاتب المفترض ، يقول :

« الآن تسكت الكائنات كلها من انس ووحش و طير حتى الهوام تسكت هي الأخرى ، أو هكذا يخيل إلي ، و ينطلق صوت المؤبن متحذلقا متصنعا . ما العلاقة بينه و بين الفقيد فينطلق في هذا النواح كله ؟ تعودني الآن ذكرى عبد العزيز بوتفليقة و هو يؤبن هواري بومدين أواخر عام 1978 . شتان بين المؤبنين الاثنين !شتان بين الصوتين و الانفعالين !بوتفليقة بنظاراته السوداء يقول : وينك يا بومدين ؟ و هذا المؤبن يدخل في كان و كنت . بكائيته أعمق و أصدق .إنها حكاية عمر و صداقة و ثورة و انقلاب عسكري و تأميم للثروات و تطلعات شعبية و صولات و جولات في المحافل الوطنية و الاقليمية و العالمية . الفرق بين المؤبنين هو الفرق بين شعر الاسترزاق و الشعر الذي يفيض من نفس الشاعر رقراقا ليتوغل في ذوات الآخرين . المناظل عميرات رثى الرئيس الراحل رثاءا صادقا ، و ليس أدل على ذلك من انه مات بعد دقائق من وقوفه قبالة الجثمان المسجى في قصر الرئاسة . توقف قلبه عن النبض لأنه كان صادقا . هل من يرثيه بمثل هذا الصدق ياترى ؟ من أفراد هذه الجماعة السياسية التي تظن في نفسها الوقار ، يقوم و يرثيه و يموت هو الآخر ».[2]

---

[1] ميخائيل باختين : الخطاب الروائي ، تر محمد برادة ، ص :112.

[2] مرزاق بقطاش : براري الموت (خويا دحمان ، دم الغزال ، يحدث ما لا يحدث)، ص :187.

يقول "باختين " أن المتكلم و ظروف خطابه هما اللذان يحددان المعنى الحقيقي للكلام ، و كما نلاحظ في هذا المقطع السردي أن المؤلف الحقيقي يكشف الفرق بين كلام "بوتفليقة" كمؤبن "هواري بومدين" ، و كلام مؤبن كالرئيس السابق "محمد بوضياف" . رغم أنهما يعيشان الظرف نفسه ـ عملية التأبين للرئيسين الراحلين ـ ، إلا أنهما يختلفان في درجة الانفعال و هذا ما يحدد مصداقية المشاعر أو خيانتها ، فالأول كما هو وارد في المقطع السردي أعلاه رغم النظارات السوداء الحاجبة لتعابير العينين ، إلا أن كلامه جاء موحي عميق و معبر ، ينبئ بأصدق المشاعر نحو الرئيس الراحل "هواري بومدين" ، أما الثاني جاء كلامه مباشرا يقف ذاكرا الرئيس بأنه كان كذا و كذا.. ، لذا فخطابه يحمل الكثير من التكلف فنحس خيانة عاطفته للمؤلف .

يقول "باختين" في هذا الصدد : « كل دلالة مباشرة و كل تعبيرية مباشرة إنما هما كاذبتان خاصة عندما يتعلق الأمر بإثارة انفعال ».[1]

لنلقي نظرة عما يعبّر عنه "المهدي" من خلال خطابه المباشر مع صبيان الحي، يقول :

«ـ عوض تضييع الوقت في انتظار سراب لن يتحقق أبدا أنا أقترح عليكم عملا صالحا

قال رشيد وهو يسوي جلابيته :

ـ هذا ما أحاول أن أقنعكم به منذ شهور و لكنم صم بكم لا يعقلون

قال صوت :

ـ أنا معك يا لمهدي . مللت من الانتظار

ـ إذا موعدي معكم يوم الجمعة صباحا بعد الصلاة مباشرة ، سنقوم بتوسيع الطريق المؤدي إلى المقبرة و تحضير مكان لأداء صلاة الجنازة ، لكم أجر عظيم عند الله ، إنه الطريق الوحيد الذي سنسلكه جميعا . طريق يقودنا إلى الجنة إنشاء الله».[2]

الملاحظ على كلام "المهدي" في دلالته المباشرة أنه كلام أخلاقي نابع من نفس منصفة ، لكن الولوج إلى المتن الروائي يبين لنا عكس هذا ، إن "المهدي" الذي

---

[1] ميخائيل باختين : الخطاب الروائي ، تر محمد برادة ، ص : 152.

[2] محمد ساري : الغيث (رواية) ، ص : 23.

ينهي للخير سيتحول إلى إنسان فض ، صورته تحمل الكثير من البشاعة في أذهان الناس ، فالكل يكتشف أن لـ "المهدي" صورتان الأولى الظاهرة عندما يدعوا للصلاة و النهي عن المنكر و الباطنة ـ الحقيقية ـ يتوغله النفاق، و الظلم، و الحقد .

«يستخدم "باختين" مفهوم الخطاب للإشارة إلى الفعل الخطابي ، أو إلى الكلام أو الكتابة الفعليين ، و إلى حالات محددة (قول ما ، ممارسة ما ، عرف ما ، سياسة ما ، فكر ما ...الخ)من أشكال الخطاب المتنوعة ، و من ثم فإن الخطاب و الممارسة الاجتماعية ـ شئنا أم أبينا ـ ليسا مقيدين بأنماط الخطاب و الممارسة المتنوعة ، بل مرتبطين بالشبكات الخطابية المتبادلة ، و التي يمكن أن ندعوها بـ "الأنظمة" أي أنظمة الخطاب الاجتماعية »[1]

2ـ صورة الحكيم / كلام فلسفي :

لا يمكن الحكم على الكلام من صيغته المباشرة ، بل لا بد من فهم الظروف التي يعيشها المتكلم ، ومن ثم قراءة كل الحيثيات التي توصلنا إلى أعماق خطابه ، حينها يمكن القول أن هذا المتكلم الحكيم و ما ينطق به من كلام فلسفي لا ينبئ بحقيقة ظاهرة . فالنلاحظ ما تصوره لنا صورة "قدور بن موسى" من خلال حواره مع أحد صبيان حيه عندما قال له :

« ـ اعتصم بحبل الله ،رحمته تسع السموات السبع .

ـ راك قلتها ، رحمته تسع السموات السبع ، و نحن نعيش في الأرض وسط الوحوش ، و رحمة ربك لم تعد تصل إلى أحد من البشر ، أجاب قدور بن موسى بامتعاض . أين هي رحمة ربك و المسلمون غارقون في أوحال الجهل و الفقر و المرض ؟ » [2]

إن الكلام الفلسفي يوصل الإنسان إلى حكمة ما ،لأنه أكثر الناس تساءلا و تأملا ، و يبقى من يريد التلاعب بالكلمات أهلا للسفسطئة الخارجين عن الفلسفة و أعداء الحكمة ، كلما بحثوا عنها ظلت منهم لأنهم يحللون الأشياء بظاهرها ، و يتأملون الشيء بمخيلاتهم التي تظل تدعي و تدعي .

فالكاتب المفترض يقول عن البطل في (دم الغزال) :

---

[1] عبد الرحمن حجازي : مفهوم الخطاب في النظرية النقدية المعاصرة ، علامات ج57 ،م15،رجب 1426هـ ـ سبتمبر 2005،ص : 133.

[2] محمد ساري : الغيث (رواية) ، ص : 18.

«لقد أطل على ما حدث في مخه من خلال شروح الأطباء و صور الأشعة و تفاعلات الأدوية في جسده و تعثره في النطق بالكلمات وفقا لما تعارف عليه الناس ، اطلالة كانت من الخارج على الرغم من أنه هو المعني بالأمر ، و هو الموضوع كما يقول أهل الفلسفة ، و هذا أمر يقلقه ». [1]

إن الفراغ الذي يسكن "قدور بن موسى" هو السبب في جعل صورة الحكيم لا تتطابق معه ، فنراها كأنها زيت أبى الاختلاط بالماء ، لأن ما يحمله من فلسفة أدى به إلى الحكمة الظاهرية و الظالة الباطنية ، و هما صوتان يتصادمان فيه ، يقول : «ها قد أصابني ما أصاب الفيلسوف جان جاك روسو : رُهاب الخلاء إن من يعيش اضطهادا و تهميشا كاللذين أعيشهما ، أكيد أنه يصاب بالحباط لا دواء له . نجيبة أمل لا حل لها إلا بالهجرة أو الانتحار » [2] ، و قد اختار الحكيم الانتحار.

3- صورة الرئيس /كلام سوسيو سياسي :

عرفت الدولة منذ قدمها التنظيم السياسي ، فاتخذته كمعيار لتنظيم واقعها ، لذلك كان ساحة لمعالجة القضايا الاجتماعية التي تتعلق بشؤونها .

«تهدف أغلب الخطابات إلى جعل الآخرين يشاركون المخاطِب في آرائه ، و طريقة تفكيره في شيء ما ، و كذلك إيصال عواطفه الخاصة إليهم ، و بقول شامل جعلهم يتعاطفون معه . نتيجة يجب أن يصل إليها بغرس أفكاره (المخاطِب) في أذهانهم بواسطة الكلمات ، و ذلك بقوة تجعل أفكارهم الخاصة تنصرف عن اتجاهها الأولي لتتبع أفكاره و أغراضه .

إن التحدث بالسياسة يعني الاستماع إليها مادامت تهم الأفراد و الجماعات لأنها تتناول بالمعالجة مواضيع ثقافية ، و سياسية محضة ...مرتبطة بالمستمع و تتعلق ببناء الدولة للتقدم بها إلى الأمام ، فالمخاطِب يتوجه بكلامه إلى جمهوره يستميله، يتفاعل معه في أمر من الأمور ». [3]

---

[1] مرزاق بقطاش : براري الموت (خويا دحمان ، دم الغزال ، يحدث ما لا يحدث)،ص :210.
[2] محمد ساري : الغيث (رواية) ، ص : 194.
[3] ذهبية حمو الحاج : لسانيات التلفظ و تداولية الخطاب ، دار الأمل ، ، تيزي وزو ـ الجزائر ،د.ط ، د.ت ص: 144، 145.

رواية (الغيث) تصور زمن الخروج من الحكم الشيوعي ، و شخصيات الرواية ينبذون حكام الشيوعية ، فهذا "رشيد حلموش" يتفاءل خير بصدور خبر وفاة "هواري بومدين "، يقول :

أـ «في الحقيقة تخلصنا من بذرة الشيوعية التي أغرقت البلاد في الفقر و العوز . بإذن الله تعالى تنبت بذرة الإسلام مع الخميني نصره الله و أعلى شأنه ».[1]

صورة الرئيس في الرواية تحمل الكثير من ملامح الظلم و الاستغلال وفق ما جاءت به مناطق الشخصيات ، فالشعب يعاني الإهمال لأن رئيسهم منشغل بتكنيز الذهب .

ب ـ « ماذا يريد من عباده الضعفاء ؟ أيزيدهم بؤسا فوق ظلم ذويهم أولئك الناهمين الذين يتحكمون في رقابهم و يقطفون منها بلا حساب و رغم ذلك فلا يشبعون ؟».[2]

ج ـ « إهمال أسياد البلاد شؤون رعيتهم و انشغالاتهم بكنز الذهب و الفضة و بناء القصور ينافسون بها أغنياء المعمورة ».[3]

أما صورة الرئيس في منظور (دم الغزال) ـ كما في المثال (ب ، ج) ـ تحيل على صورة السياسي الذي يحمل ـ المؤلف ـ انطباعا سلبيا عليه ، لأنه لا وجود لمن يحمل النيات الحسنة بينهم . فهذا الرئيس "محمد بوضياف" حمل نية حسنة ـ تشييد البلاد ـ أصبح في نظرهم بمثابة خطر يهددهم ، و بالتالي فهو لا يخدم مصالحهم لذا قتلوه . أما الرئيس "الشاذلي بن جديد" فقد أثقل كاهل البلاد بالديون و ارتكب المجازر ، إضافة إلى أنه أمّيّ، و رغم كل هذا فإنه في نظرهم الرئيس المثالي ، لأنه يخدم مصالحهم لذلك نجد الكاتب المفترض ، يقول :

« السياسة هي فن الممكن حسب ما قيل ، و السياسة حسب ما أقول أنا هي فن القتل على الرغم من أنها في جوهرها فن البناء ما الفرق بين رئيس الذي يذبح شعبا في ظرف ثوان معدودات ، و رجل المافيا ؟ ليس هناك فرق على الإطلاق حتى و إن خدعنا أنفسنا بمصطلحات السياسة ، الرئيس القاتل قاتل و رجل المافيا القاتل

---

[1] محمد ساري : الغيث (رواية) ، ص : 21.

[2] نفسه، ص :11.

[3] نفسه ، ص : 12.

قاتل ، و عندما تتوصل البشرية إلى وضع المسميات في أمكنتها الحقيقية تخرج من أزمتها كلها». [1]

إن صورة الرئيس القاتل تعبر عنها (مرايا متشظية) بوضوح في لغة رمزية موحية ، شحنة دلالاتها النفاق و الظلم الذي يمتاز به كل رئيس ربوة .

أ-« كان أهل الربوة الخضراء واثقين من عدم صدق شيخهم و لكنهم كانوا يتظاهرون له بالتصديق اتقاءا لشره و تجنبا لمكره ، فلم يكن أحد يجرؤ على مواجهته أو تحديه ، و قد أثقل كواهلهم بالضرائب المنكرة حتى فرض على كل ذي لحية ضريبة و على كل ذي ساعد مفتول ضريبة و على كل ذات قلادة أو عقد ضريبة و على كل ذات خاتم أو فتخ ضريبة ، و على كل من لا يملكون شيئا ضريبة على تقصيرهم في تحصيل المال ». [2]

و يقول شيخ "بنو خضران" عن شيخهم الأكبر "بنو بيضان" :

ب - « فهل تعلم الجن أن للشيخ الأغر الأبر وجهين اثنين متناقضين ظاهرهما وداعة و ابتسام ووقار و حكمة و باطنهما خبث و حقد و قسوة و طيش». [3]

يقول "باختين " في هذا الشأن :

« فعل الشخصية و سلوكها في الرواية لازمان سواء لكشف وضعها الإيديولوجي أو لاختبارها ». [4]

فالنتمعن إذن أفعال الشخصيات و سلوكها :

ج - « ويله من شيخ أغر أبر و أغدر أفجر و أفسق أكفر .. كيف يستحل هو دمنا ؟ و لا يريد منا نحن أن نستحل دمه ؟ كيف يرمينا بالكفر و هو كافر " لو أستطيع التمكن منه لكنت أكلت لحمه و لكنت عدت في مسألة التحريم لو فقط يتمثل لي عفريت من عفاريت كهف الظلمات ... سأحاول التلطف معه سأستحرمه سأحتال عليه ». [5]

---

[1] مرزاق بقطاش : براري الموت (خويا دحمان ، دم الغزال ، يحدث ما لا يحدث)، ص: 194.
[2] عبد الملك مرتاض : مرايا متشظية (رواية) ، ص : 175،176.
[3] نفسه ، ص : 234.
[4] ميخائيل باختين : الخطاب الروائي ، تر محمد برادة ، ص : 102 ،103.
[5] عبد الملك مرتاض : مرايا متشظية (رواية) ، ص: 235.

كل ما تحمل في ذهنك من بشاعة و ظلم و غدر و نفاق .. هي فسيفساء صورة الرئيس في (مرايا متشظية).

«عندما تحدث المخاطِب إلى جمهوره لم يكن يتمتع بالحرية المطلقة في الكلام ، إذ حريته مقيدة بالمدى الذي يمكن في حدوده للجماعة أن تفهم ما يقول ، و حتى يحقق التفاعل مصداقيته فهو يتجسد في متخاطَبين اثنين ، يختلفان في درجة تفاعلهما باختلاف الخطابات».[1]

نخلص من خلال معاينة التشخيص الأدبي للمتكلم و كلامه في المجموعة الروائية ، أن الفعل الكلامي يكتسب حواريته من خلال اندماجه مع اللغات المحيطة به ، و ينتج عن هذا التفاعل مع اللغات مواصفات تسِم الكلام فنجد مثلا ـ كما يقول "باختين" ـ (كلام أخلاقي ، كلام فلسفي ، كلام سوسيوسياسي) .

أما صورة المتكلم فتتخذ ملامحها من خلال تواصل الفعل الكلامي مع اللغات المحيطة به ؛ أي أن صورة المتكلم ترتسم من خلال المواصفات الكلامية ، فنجد مثلا ـ كما يقول " باختين"ـ (صورة العادل ، صورة الحكيم ، صورة الرئيس) ، و بالتالي فحوارية الفعل الكلامي تشترط إضافة إلى وجود تناوب الحديث بين المتكلمين ، لا بد من حدوث تفاعل و اندماج في عملية تبادل الكلام .

ب ـ التباين اللغوي و مقصدية اللغة :

تحدث "باختين" عن مقصدية اللغة في الرواية و عن كيفية تعامل الكاتب الحقيقي مع المجتمع الروائي ، فقال أنه يتموضع خارجا ليترك لغة المجتمع تعبر عن الموقف ،لأنه في هذه الحالة يبدو و كأنه راضيا عن رؤيته و تصويره الوفي لحقيقة لغة الطبقة الاجتماعية .

و عندما تتسلل الشكوك إلى الكاتب الحقيقي ، نجده يتدخل إما معلقا أو محرفا أو رافضا لمقصدية لغة المجتمع الروائي .

إذن هذا التدخل و الرضا من طرف الكاتب الحقيقي للغة عن لغة المجتمع الروائي هو ما يخلق التباين اللغوي .

« في الرواية الأصيلة يمكن للمرء أن يحس خلف كل تلفظ طبيعة اللغات الاجتماعية بمنطقها الداخلي و ضرورتها ... و صورة هذه اللغة في الرواية هي

[1] ذهبية حمو الحاج : لسانيات التلفظ و تداولية الخطاب ، ص: 167 .

صورة الأفق الاجتماعي للعينة الإيديولوجية الاجتماعية ملحومة بخطابها و بلغتها» [1]

1 ـ اللغة المشتركة :

أحيانا يتكلم الكاتب "بلغة مباشر"، يحمل خطابه رؤية للعالم و الحكم عليه ، وفي أحيانا كثيرة يلجأ إلى اللغة المشتركة و فيها يترك الكلام للشخصية لتعبر عن رؤيتها للعالم و أحكامه القيمية ، و هذه اللغة يكتبها و يتكلمها بكيفية مشتركة متوسط الناس المتعايشين في بيئة معينة ، يتعامل معها الكاتب و كأنها عبارة عن رأي عام ؛أي لغة غفل تعبر عن موقف لفظي عادي لوسط اجتماعي معين تجاه كائنات و أشياء، و حكم هذه اللغة على الأشياء هو حكم مألوف . لذلك نجده ـ الكاتب ـ يتموضع خارجها و يبتعد عنها و هو ما يضفي عليها سمة الموضوعية .

إن ما حكته "نايلة" عن نفسها إثر اغتصابها من طرف المستعمر يعبر عن لغة مشتركة ، مثلما تحملها يحملها عامة الناس خاصة لدى العقلية الجزائرية ، تقول :

« سيقتلونني إن أخي الصغير مستعد لتحطيم رأسي بضربة شاقور .لا لا مستحيل أتوسل إليك أختاه ، لا تسمعينني مثل هذا الكلام . كان علي أن لا أرضخ للعسكريين . كان علي أن أقاوم إلى حد الموت . لو قتلت و عثر على جسدي مشوها ملوثا ، كانت العائلة ستعتز بي ، لأنني حافظت على عرضي ، و دفعت نفسي قربانا له . و عرضي عرضهم ، و شرفي شرفهم ، عندنا ينبغي للمرأة أن تقاوم مغتصبها . مهما كانت قوته ، و عدم الرضوخ إلا بالموت الموت أهون من هتك العرض ». [2]

إن هذا الكلام يعبر عن الاتجاه الفكري للمجتمع الجزائري حول المرأة ، و ما نلاحظه على هذا المقطع السردي هو ترك الكاتب الشخصية /"نايلة " تتكلم بلسانها لتعبرعن هذه الرؤية ، على اعتبار أن كلام "نايلة " صورة للأفق الاجتماعي البسيط ، و رغم بساطته فهو قادر على أن يوصل معاني تهميش المرأة الجزائرية ، حتى لو كانت مظلومة أثناء فترة الاحتلال ، و كذلك معاناتها الاجتماعية .

---

[1] تودوروف : ميخائيل باختين ـ المبدأ الحواري ، ص : 124.

[2] محمد ساري : الغيث (رواية)، ص : 70 .

و بالتالي فاللغة المشتركة و هي حاملة لهذا المقصد تعبر عن مسار الطبقة الاجتماعية المتوسطة ، و منظورها للمرأة الجزائرية في فترة الاحتلال .

و مثل هذا ما نجده في قوله :

«نحن من ترى و تسمع ... نحن قوم من سلالة أشراف الجن و أعلاها نسبا . إن نسبنا الأعلى يتصل بإبليس الأعظم الذي خاطبه الله و حاوره و لذلك فلا ملك إلا منا و لا عاثي إلا منا ، أتينا علما من الكتاب لم يؤته أحد من الجن و لا من الإنس غيرنا . و نحن لا نريد منك شيئا و لا نريد بك خير فلا ترع . و كن رابط الجنان . فلك منا كل الأمان يا كبير بني بيضان .. سابقا .

نحن قوم ينتمون إلى إبليس الاعظم نؤكد لك ذلك .. و يكفيك ذلك و لكننا لسنا على ملة . فنحن لا نصلي و لا نصوم و لا نحج إلى البيت و لكننا نسعى بكل ما نملك من القدرة التي وضعها الله في خلق الجان و الشياطين فنوسوس للناس من المؤمنين حتى لا يفعلوا الخير لأن سعادتنا في سفك الدماء البشرية التي كثير منا يتغذى منها حتى يظلم الظلام الذي سماكم الظلام ، و نحن هم الذين كانوا يوسوسون لأهالي الروابي السبع فيتناحرون ، و يتقاتلون على وجه الدهر ».[1]

مقصدية اللغة هنا كما قدمتها الشخصية / العفريت تعبر عن رؤية الجن للعالم ، هنا نلاحظ أن الكاتب المفترض أخذته عزلة في انزواء ، و لم يشارك الشخصية في رؤيتها ، و لا حتى علّق على كلامها ليطلق حكمه عما قالته.

إذن فعدم تدخل الكاتب هو ما يضفي على هذه اللغة صفة الموضوعية ، لتبقى اللغة نابعة من لسان ينتمي إلى عامة الناس ، و يتكلمها بكيفية مشتركة جميعهم ، لهذا فإن "باختين" يصف اللغة المشتركة فيقول عنها أنها "لغة غفل" .

لكن في أحيان أخرى يضطر الكاتب للتعليق عن هذه اللغة المشتركة ، فيعلق ساخرا منها مثلا ، أو يكشف بخشونة عن عدم توافقها مع لغة موضوعه ، أو أنه يوافقه الرؤية . و هذا التدخل هو ما يحوّل اللغة من مشتركة إلى لغة جارية ، و يمكن التعرف عليها أكثر من خلال الآتي :

---

[1] عبد الملك مرتاض : مرايا متشظية (رواية) ، ص : 182 ، 183 .

2 ـ الكاتب و اللغة الجارية :

يبادرنا هنا صوت الكاتب و هو إما متضامن مع لغته المشتركة ، و إما محرف لها و هذا التدخل منه هو ما يمكن تسميته باللغة الجارية .

يقول "ميخائيل باختين ": «يتضامن الكاتب تقريبا مع اللغة الجارية ، أو يبتعد عنها قليلا و أحيانا يجعلها ترن مباشرة بـ " حقيقته " ؛أي أنه يدمج تماما صوته بتلك اللغة . في نفس الآن فإن عناصر اللغة الجارية و قد تعرضت للمبالغة البارودية أو توضعت قليلا ، تتغير بطريقة منطقية ».[1]

من أمثلة ذلك قول السارد :

أ ـ «حذار لمن تسول له نفسه الاقتراب منها ، حتما ، سيلتحق بقائمة المفقودين الطويلة ، التي تقول إشاعة مغرضة بأنهم يشتغلون خصيانا داخل إقامات الحريم . كفاكم ثرثرة هل لا يزال الملوك يجمعون ما ملكت أيمانهم في قصور مشيدة في زمن جمعيات الدفاع عن حقوق المرأة و مساواتها بالرجل ،بل و بالدفاع عن حقوق الإنسان .كيف لكائنات بشرية تحشر كالبهائم في اصطبلات و إن كانت من الذهب و الفضة و الماس ،خصيصا لتلبية رغبة أمير أو سلطان ؟ في زمن يعلي العالم صوته ضد تعدد الزوجات ؟ هذا فيما ترويه الاشاعات الرائجة في المقاهي و الجلسات الخاصة ».[2]

إن الكاتب غير متضامن كليا معها ، لهذا يتدخل معلقا :

ب ـ « و لكن ما لنا و هذه الاشاعات المغرضة ، التي ستخيط صدورنا برصاصات غادرة إن اخترق صداها هذه الحلقة الضيقة». [3]

ج ـ « عند ما قال الطبيب : عليك أن تستريح الآن ».[4]

و بالتالي يتدخل الكاتب المفترض ، غير متضامن مع كلام الطبيب ، يقول :

«الاستراحة تعني أنه لا تضميد و لا جراحة و لا يحزنون هل سأبقى في هذا المستشفى أم سينقلونني يا ترى إلىالمستشفى العسكري ؟

---

[1] السابق، ص : 73 ، 74 .

[2] محمد ساري : الغيث (رواية) ، ص : 08.

[3] نفسه ، ص : 08.

[4] نفسه، ص : 313.

و ها هي أمي تقف قبالتي . هبطت من سماء الرحمة أرسلها الله إلي قالت : لا تخف يا مرزاق .. لا تخف ... من كلامها و نظراتها أدركت أن الحياة لن تفارقني حكمها هو القرار الفصل في هذا الشأن . إنه أهم من رأي الأطباء كلهم . أنا أعرف تجربتها في هذا الميدان هي تعرف ما الموت . درسته عن كتب في تاريخ العائلة كلها . لم تخطئ مرة واحدة في الحكم الذي أصدرته عن هذا أو ذاك . و هذا يموت و ذاك يعيش تطول به الحياة . من أين أوتيت هذه المعرفة ؟ لست أدري إنها معرفة لدينة و كفى ! ».[1]

هنا الكاتب المفترض "مرزاق بقطاش" يدخل صوته للحكم عما قاله الطبيب ،فلا يتضامن مع قوله ،فيحرفه بصوته لتصبح هذه اللغة المشتركة لغة محرفة، يتضامن مع قول أمه ،و ينفي كلام الطبيب ،و هذا ما يسمى باللغة الجارية ، التي تعطينا نظرة حول تدخل الكاتب فيها بتعليقاته الرافضة لرؤية الآخر .

و من أمثلة تضامن الكاتب مع اللغة المشتركة نستحضر هذا المقطع السردي :

أ ـ « نحن الظلام و نفتخر بالظلام ، ظلامنا نور ، و نورنا ظلام و إذا كنا نحن الظلام ... فما النور ؟و أين يوجد ؟ و ما الفرق الحقيقي بين النور و الظلام ؟ و أين البرهان على أن النور ليس إلا ظلاما في ظلام ؟ ثم ما قيمة النور في غياب الظلام ؟ نحن الظلام و الظلام هو نحن ، فماذا في الروابي السبع غير الظلام و الظلام ؟».[2]

هنا يتضامن الكاتب مع هذه اللغة المشتركة ، كما يتضامن معها في هذا المقطع السردي :

ب ـ «و أنتم لعلكم أنتم ... كأنكم أنتم ... هذا الظلام .. و الظلام الذي يغرقكم في بحار هذا الدم . في هذه الروابي القاحلة . في هذا الطوفان الذي تتحدث عنه الأخبار الصحيحة أنه داهمكم .. داهمكم في ليله ما من لياليكم المدججة بالظلام . في الزمن الموعود المشحون بالظلام . فماذا في الروابي غير هذا الظلام ؟ .. ثم ألم يسميكم الظلام ، الظلام ؟ »[3]

---

[1] مرزاق بقطاش : براري الموت (خويا دحمان ، دم الغزال ، يحدث ما لا يحدث)، ص:313.

[2] عبد الملك مرتاض : مرايا متشظية (رواية) ، ص : 04.

[3] نفسه، ص : 04 .

إن مساندة صوت الكاتب لصوت الشخصية التي عبرت عن هذه المواقف ، إما بالموافقة عن رأيها و تضامنه معها ، أو برفضه لرأيها و تحريفه ، هو ما يجعل لغة الرأي العام ؛أي اللغة المشتركة تنتقل من هذا المستوى إلى مستوى اللغة الجارية .

«و علاقة الكاتب هذه باللغة المعتبرة كأنها رأي عام ليست علاقة ثابتة ، بل تعرف دوما حالة متحركة و حية و اهتزاز موقعا أحيانا : فالكاتب يستطيع أن يبالغ باروديا في إيراد ملامح من اللغة الجارية بصرامة تقل أو تزيد كما يمكنه أن يكشف بخشونة ، عدم ملائمة تلك اللغة لموضوعه ».[1]

و لهذا نجد "ميخائيل باختين" يقول : « خطاب الرواية يتشيد داخل تفاعل مستمر مع خطاب الحياة الجارية ». [2]

خطاب هذه اللغة هو ما يمثل في جوهره خطاب عامة الناس ، فكثيرا من الأحيان ما نجده مشبعا بالنوايا البذيئة التي تعبر عن طبقة وضيعة ، إن هذا الخطاب المبتذل تسمه الكثير من السياقات المسرفة في التعبير عن السوقية .

«هذه الحركة من الذهاب و الإياب بين الكاتب و لغته ، و التعديل المستمر للمسافات و الانتقال المتتابع بين العتمة و الضوء تارة حول مظهر للغة و تارة حول مظهر آخر ، لو لم يكن هذا الأمر على هذه الشاكلة لكان الأسلوب رتيبا أو أنه يستلزم تفريدا للسارد أي بطريقة أخرى لادخال " التعدد اللساني " و تنظيمه ». [3]

نصل للقول أن التباين اللغوي للغتين المشتركة و الجارية يحملان كلمة مزدوجة ، ففي الأولى ـ اللغة المشتركة ـ تدمج الشخصية صوت المجتمع مع صوتها في كلمة واحدة لتعبر عن موقف ما ، و هذا الإدماج هو ما يخلق التفاعل بينهما ، بحيث يتحاوران ليدليان برؤيتهما للعالم .

أما في الثانية ـ اللغة الجارية ـ فيبرز إما موقف الرفض أو التضامن مع الكلام ، فيكون الرفض عندما يتدخل المؤلف ليحاور رؤية الشخصية للعالم بالنفي ، فتصبح هذه الكلمة حاملة لصوتين ، صوت المؤلف و صوت الشخصية ، و كذلك ففي تضامنه مع رؤية الشخصية فالكلمة تكون أيضا مزدوجة نتيجة تدخل الكاتب بصوته ليحاور صوت الشخصية بالإيجاب .

---

[1] ميخائيل باختين : الخطاب الروائي ، تر محمد برادة ، ص : 73 .

[2] نفسه ، ص : 140 .

[3] نفسه ، ص : 74 .

ج ـ اللغة و الانتماء الطبقي :

«يطرح باختين اللغة و الخطاب معا في قلب العلاقات الاجتماعية بوصفها علاقات تَخَاطب و كلام ، حيث يوجد تماثل و تفاعل بين المجتمع في آن و الممارسة الخطابية في آن آخر ، و من ثم يربط الخطاب ارتباطا وثيقا بالمعيش الاجتماعي ، و يصبح من الواضح تماما أن القول في الحياة ليس مكتفيا بذاته ، فهو يخرج من موقف معيش ذي طبيعة خارج لفظية extra verbale و يحتفظ بعلاقات محدودة به ، و أكثر من ذلك فإن القول يكتمل لحظيا بالعنصر المعيش نفسه ، و لا يمكن أن يفصل عنه دون أن يفقد معناه ».[1]

1- كلام عادي :

«إن تنوع الملفوظات بصورة ما ، طبيعي في المجتمع إنه ينشأ بتلقائية من التنوع و الاختلاف الاجتماعيين ـ و لكن بما أن التنوع الاجتماعي يقيد و يكبح بواسطة القواعد و الأحكام التي تفرضها الدولة فإن تنوع الخطابات و اختلافها يحارب بالطموح الملازم لكل سلطة إلى تأسيس لغة اعتيادية عامة ». [2]

من الأخبار التي نقلها إلينا متن المجموعة الروائية :

أ ـ «ذهب بعضهم إلى القول ، عبر وشوشات خافتة أن الامام الهرم يضجرهم بحكاياته حول الجنة و النار ، و حكايات الأنبياء الغابرة التي لم تعد تنفعهم في شيء بينما يحدثهم المهدي عن معاناتهم اليومية و امكانيات تحسينها ».[3]

ب ـ «الفقيد الذي يهال عليه التراب الزعفراني لم يعد يهمني قال البعض : حبذا لو أنه بقي في معمله بالمغرب يصنع القرميد الآجر ! و قال البعض الآخر : كان لا بد أن يموت هذه الميتة حتى لا يضيع في زحمة التاريخ ».[4]

يقول " ميخائيل باختين " في هذا الصدد: «كل محادثة محملة بنقل كلام الآخرين و تأويله إننا نجد فيها كل لحظة "استشهادا " ، " مرجعا " يحيلنا على ما قاله شخص من الأشخاص ، أو على "مايقال " أو على ما يقوله كل واحد ، أو

---

[1] عبد الرحمن حجازي : مفهوم الخطاب في النظرية النقدية المعاصرة، ص: 133.
[2] تودوروف : ميخائيل باختين ـ المبدأ الحواري ـ ، تر فخري صالح ، ص :116.
[3] محمد ساري : الغيث (رواية) ، ص : 110 .
[4] مرزاق بقطاش : براري الموت (خويا دحمان ، دم الغزال ، يحدث ما لا يحدث)، ص : 192 .

يحيلنا على كلام مخاطبنا أو على كلام السابق ، أو على صحيفة أو قرار أو وثيقة أو كتاب ... و معظم الأخبار و الآراء تنقل عموما ، في شكل غير مباشر لا بوصفها صادرة عن الذات ، بل من خلال استنادها إلى مصدر عام غير محدد : " سمعت من يقول " "هناك من يعتبر " " من يظن ».[1]

أما الأخبار التي جاءت بها (مرايا متشظية) يقول عنها السارد :

ج ـ «ما دمت أنت قد غربت و اغتربت واقتربت حياتك من نهايتها بل من قال ذلك ؟ هي لا تزال في بدايتها . بل من قال ذلك ؟ هي متحادرة من نهايتها إلى نحو بدايتها أو هي متصاعدة من بدايتها إلى نحو نهايتها .. بل من قال ذلك؟ هي لا متصاعدة و هي لا متحادرة . أو أنت لا تذكر . لا تعرف . لا تستطيع لا تعلم لا تدرك هذه الألغاز الكونية التي تحيط بك ».[2]

إن هذه المقاطع السردية تحيلنا على كلام سابق قاله مصدر غير محدد معبر عنه بـ : (ذهب بعضهم إلى القول / قال البعض و قال البعض الآخر) ، غير أن تحويل هذا الكلام يحيل لنا أن مصدر القول هو عامة الناس ، حيث تتضارب الأقوال و الآراء في الموضوعات التي تحيط بهم . فنجد بينهم المساند و المعارض كما هو في المقطع "أ" و "ب" ، و نجد المصدق للخبر و المنفي له كليا كما هو في المقطع السردي "ج" . و بما أن هذا الكلام منقول إلينا بصفة غير مباشرة فقد أعيد خلقه من طرف الناقل / السارد ، و بالتالي فهو يحمل صوتين و من خلاله تصطبغ فيه الحوارية .

«في الكلام العادي لكل إنسان يعيش داخل مجتمع ، يكون نصف ما يتلفظ به ، على الأقل ، هو من كلام الآخرين يقع التعرف عليه كما هو منقولا حسب كل الدرجات الممكنة من الدقة و التجرد ، أو بالأحرى من التحيز».[3]

إذا كانت المقاطع السردية أعلاه تعبر على درجة من التحيز ، فهناك من المقاطع السردية الواردة في الرواية من يعبر على الدقة و التجرد . كهذا الحوار الذي أجراه "سليمان" مع البائع :

---

[1] ميخائيل باختين : الخطاب الروائي ، تر محمد برادة ، ص : 106.

[2] عبد الملك مرتاض : مرايا متشظية (رواية) ، ص : 14 .

[3] ميخائيل باختين : الخطاب الروائي ، تر محمد برادة ، ص :106.

« بما انك تبيع الملابس المستوردة ، أكيد أنك متعود على قطع الحدود . قيل لنا بأن العبور سهل هذه المنطقة .... مثلما تعرف ... نحن شباب بلا عمل ... و نريد الذهاب إلى ليبيا أكيد أنك تعرف أحد مهربي الأشخاص .. التهريب ..القوافل..

ـ لا .. اسمع ياأخي ، إن الذي قال لكم هذا الكلام مخادع أو جاهل . الحدود محروسة جيدا و أراضيها قفار لا حياة فيها يكاد يستحيل عبورها بدون المرور على مراكز العسكر ». [1]

نستنتج من كلام "سليمان" أن القول الذي أتى به صادر عن البائعين الذين يستوردون السلع من (ليبيا)، و نقل القول على شكل حوار لإيهام القارئ بمصدقيته ، و على الرغم من نقل هذا الكلام الأجنبي في صيغة حوار إلا أنه تحاشى أن يضعه بين مزدوجتين . فيحدثنا " ميخائيل باختين" عن سبب ذلك ، فيقول :

« جميع الأقوال الأجنبية المنقولة لا تستطيع متى تم تثبيتها في الكتابة ان توضع بين مزدوجتين فهذه الدرجة من تقدير قيمة كلام الآخرين و صفائه ، التي يتوقف ضمانها على وضع مزدوجتين في الكلام المكتوب بحسب غاية المتكلم نفسه و تقديره لتلك الدرجة لم تعد متداولة في اللغة العادية ». [2]

و يقول "مرزاق بقطاش" :

« قالوا البناء الاشتراكي فقال معهم : و ليكن الأمر كذلك . مع أنه لا يؤمن بالاشتراكية . بل ينفر منها غاية النفور ، و قالوا الثورة الزراعية فقال أيضا : و ليكن الأمر كذلك طالما أنه سيكون في وسع الفلاح المضطهد أدهرا طوال أن يشتري أحذية لأطفاله و يسكن دار نظيفة و يتطلع إلى غد مشرق له و لأسرته ، و قالوا و قالوا و قالوا و سار مرزاق بقطاش معهم فيما قالوه. لا عن سذاجة ، بل إيمانا منه بأن الوطن في حاجة إلى أن يخرج من شروده التاريخي الطويل و ينطلق صوب المستقبل». [3]

---

[1] محمد ساري : الغيث (رواية) ، ص : 52.

[2] ميخائيل باختين : الخطاب الروائي ، تر محمد برادة ، ص :106.

[3] مرزاق بقطاش : براري الموت (خويا دحمان ، دم الغزال ، يحدث ما لا يحدث)، ص :234.

إن "مرزاق بقطاش" / الكاتب المفترض يساند كل ما يقوله رؤساء البلاد بقناعة منه تكريما لبلاده ، أما "عبد الملك مرتاض" يرفض الكلام المنقول و هذا المقطع السردي يبين ذلك :

« سيقول السفهاء قال و قال ... و هو في الحقيقة لم يقل و ما قال و ما قال و لو شاء أن يقول لكان قال فلم يقول مالم يقل على الرغم من انه قال ؟...او على الرغم من انه لم يقل وقال... قال او لم يقل ،او هو قائل ، اوهو لن يقول ... دعونا من القيل والقال ...».[1]

يقول "باختين " في هذا الشأن :

«إن لتيمة المتكلم وزنا كبير في الحياة العادية ، ففي وجودنا اليومي نسمع ، في كل خطوة حديثنا عن المتكلم و عن ما يقوله ، و باستطاعتنا أن نعلن ذلك بوضوح : في الحياة العادية ، نستند لتأكيداتهم ، أخبارهم ، نغضب منها أو نتفق معها ، نتركها أو نستند إليها» .[2]

و"مرزاق بقطاش" يعلن بوضوح رفضه وتركه لما يقول أهل الرواية في قوله :

« البعض يقول أن الرواية بداية وعقدة ونهاية والبعض الآخر يزعم انه من الواجب ان تكتب رواية بهذه الطريقة وان تحترم هذه المعايير أو تلك حسب ما تواضع عليه أهل الرواية منذ مطلع القرن التاسع عشر .وها أنا ذا أضرب بهذه المعايير عرض الحائط ، اسقطها من حياتي وانا اخط هذه السطور .أنا أكتب روايتي حسب هذه مزاجي ،وما أنقلها من تجربة في هذا الشأن ».[3]

2- كلام مقنع :

قبل أن نتطرق إلى الكلام المقنع نقول أنه يوجد ما يناقضه ، و هو الكلام الآمر، الذي ينسبه "ميخائيل باختين" إلى السلطة السياسية أو المؤسسة الشخصية أو التقاليد ...الخ. هذا النوع من الكلام إما أن نقبله فنقبل به دون شروط أو نرفضه ، لأنه لا يقبل القسمة كما لا يقبل عند نقله تعديلات بالإضافة أو الحذف ،لأن بنيتها الدلالية أحادية ، يقول "باختين" :

---

[1] عبد الملك مرتاض : الغيث (رواية)، ص : 87 .

[2] ميخائيل باختين : الخطاب الروائي ، تر محمد برادة ، ص : 105 ، 106.

[3] مرزاق بقطاش : براري الموت (خويا دحمان ، دم الغزال ، يحدث ما لا يحدث)، ص: 239.

«الكلام الآمر لا يشخص ، إنه فقط منقول ، فجموده و اكتماله الدلالي و انغلاقه . و تمييزه الظاهر و المتعجرف و استحالة وصول أسلبة حرة إليه ، كل ذلك يقصي امكانية التشخيص الأدبي للكلام الآمر . إن دوره في الرواية ضئيل إنه لا يمكن أن يكون ثنائي الصوت بدرجة كبيرة ، و هو يدخل ضمن عناصر الأسلبة الهجينة ، و عندما يفقد الكلام الآمر سلطته فإنه لا يعود سوى مادة رفات شيء ، إنه لا يدخل في سياق أدبي إلا بوصفه جسما غير متجانس ، فليس هناك من حوله لعب و لا انفعالات متعددة الأصوات ، إنه غير محاط بحوارات حية ، مضطربة ، ذات أصداء متعددة ، حول الكلام الآمر يموت السياق و تجف الكلمات ».[1]

من الكلام الآمر نجد :

أ ـ «صوت آمر ينطلق الآن : استعدوا ، و تقرقع الجزمات على البلاط الرخامي . صوبوا ، و تنطلق في الفضاء الأزرق صوب الجبال الشرقية ».[2]

ب ـ « أين عبد النار ؟ الجرم الجبار ؟ العملاق الطيار ... الآن ، الآن ، تطير إلى ربوة بنو خضران . تخطف لي شيخها الغدار . تأتيني به مقيدا مغلولا . الليلة الآن ».[3]

ج ـ « أضحى هو البعل المستبد، الآمر الناهي ،و الذي يريد أن يطاع كما العبد سيده ، و أنا الزوجة الآمة ، الخادمة الطيعة ».[4]

الملاحظ على هذا الكلام أنه لا يقبل المزدوجتين ، و بهذا يستحيل استوعابه ، لأنه جامد و يجب منا أن نعترف به دون شروط كما يقول "ميخائيل باختين" ، لأنه يلج إلى وعيينا كصخرة متماسكة يصعب كسرها .

إن هذه الأقوال بهذه الشروط تنفلت من السياق الأدبي، لأنها خالية من الفنية الأدبية ، جوفاء فاقدة للحياة و الروح .

إن ذكرنا للكلام الآمر ورد على سبيل الإحاطة بالمفاهيم التي جاء بها "باختين"لا غير، لأنه ما يهمنا هو الكلام الحامل للحوارية . و بالتالي فالكلام الآمر

---

[1] ميخائيل باختين : الخطاب الروائي ، تر محمد برادة ، ص : 110 .

[2] مرزاق بقطاش : براري الموت (خويا دحمان ، دم الغزال ، يحدث ما لا يحدث)، ص: 192.

[3] عبد الملك مرتاض : مرايا متشظية (رواية) ، ص : 206.

[4] محمد ساري : الغيث (رواية) ، ص : 134.

أحادي، و في رأي "باختين" فهو لا يوحي بأي تفاعل و لا يستطيع أن يعبر عن العمل الأدبي و بالأخص الروائي ، لهذا فإنه ما يهمنا هو الكلام المقنع .

يقول "باختين" :

«و على عكس الكلام الآمر الخارجي ، فإن الكلام المقنع الداخلي يشتبك خلال استعابه الإيجابي اشتباكا وثيقا بكلامنا الخاص و داخل تيار وعيينا يكون الكلام المقنع الداخلي عادة نصف كلامنا نصف أجنبي». [1]

من أمثلة الكلام المقنع نورد :

«لا بد من الكوجيتو على الرغم من نصيحة الطبيب . الكوجيتو لن يسمم دمك بينك الآن و بين أهلك مسافات مسافات والدتك قالت لك : لا تخف ... و من أين يأتيك الخوف الآن بعد أن أصدرت حكمها عليك ؟ والدتك هي الكوجيتو الحقيقي الأصيل الذي لا يقوى ديكارت نفسه على بلوغه . والدتك هي العلم و الأدب و التصوف و الفلسفة و البداية و النهاية . كلمة واحدة و ترد الأمور إلى مواقعها الصحيحة كن قويا إذن هذه الليلة و شرش بقدمك في مملكتك ، سيسفر الصبح عما قريب و سيتوقف النزيف في حلقومك و ستقوى على تحريك جمجمتك . و انتزاع الخنجر الحاد الدقيق الذي مازال يفتك بها ». [2]

إن الكلام الإيديولوجي للآخر ، المقنع داخليا و المعترف به من طرفنا ، يكشف عن امكانات مختلفة تماما : فهذا الكلام محدد لعملية صيرورة الوعي الفردي الإيديولوجية ، فلكي يعيش حياة إيديولوجية مستقلة ، يستيقظ الوعي داخل عالم حيث تحيط به الأقوال الأجنبية و التي لا يتميز عنها أول الأمر ، فالتمايز بين كلامنا وكلام الآخرين بين أفكارنا و أفكارهم ، يتم في مرحلة الكلام المقنع عن الكلام الآمر المفوض ، و عن كتلة الأقوال المتشابهة التي قلما تؤثر فينا . [3]

كلام الأم قد أثر في ابنها ، فبمجرد قولها لهلا تخف زالت كل الأهوال عنه ، الأمر الذي فشل الطبيب للوصول إليه رغم أنه استعمل معه كل الإجراءات العلمية و طمأنه بأن الخطر قد زال و عاوده الكلام عدة مرات ، إلا أن هذه الكلمة .

---

[1] ميخائيل باختين : الخطاب الروائي ، تر محمد برادة ، ص : 111.
[2] مرزاق بقطاش : براري الموت (خويا دحمان ، دم الغزال ، يحدث ما لا يحدث)، ص:223 .
[3] ينظر ميخائيل باختين : الخطاب الروائي ، تر محمد برادة ، ص :110 ، 111.

كلمة الأم ـ بمجرد ولوجها إلى وعييه التحمت بكلمته ، و أيقظت وعيه لأن كلامها مقنع بحكم الأمومة .

و في مثال آخر نسمع قول " المهدي " :

« موعدي معكم غدا صباحا بعد صلاة الجمعة مباشرة ، سنقوم بتوسيع الطريق المؤدي إلى المقبرة و تحضير مكان لأداء صلاة الجنازة . لكم أجر عظيم عند الله ، إنه الطريق الوحيد الذي سنسلكه جميعا ، طريق يقودنا إلى الجنة إنشاء الله ». [1]

إن مثل هذا الكلام يوقظ فكرنا و كلامنا الجديد المستقل ، و ينظم من الداخل كتل كلماتنا ، بدلا من أن تظل في حالة عزلة و ثبوت ، و بقدر ما نؤول الكلام المقنع ، بقدر ما يستثمر في النمو بحرية متكفيا مع المادة الخام الجديدة ، و مع الظروف المستجدة مستضيئا بالتبادل مع سياقات جديدة فضلا عن ذلك فإنه يباشر فعلا متوترا و متبادلا ، و صراع مع أقوال أخرى مقنعة ، و بالضبط فإن صيرورتنا الإيديولوجية هي صراع متوتر يجري داخلنا من أجل تحقيق تفوق مختلف وجهات النظر اللفظية و الإيديولوجية : المقاربات ، الأهداف ، التقديرات ، إن البنية الدلالية للكلام المقنع الداخلي ليست منتهية . إنها تظل مفتوحة قادرة ضمن كل سياق من سياقاتها الجديدة الحوارية على أن تكشف دوما عن امكانات دلالية جديدة . [2]

فلننظر كيف خضع الشيخ "بنو بيضان" لكلام العفريت فقط لأنه كلام مقنع ، يقول : « أنت و الله ظالم غاشم ، و أنا لا أريد أن أقاتلك ، أنا مسلم أحب السلام أكره إراقة الدماء .

فلم تشعر إلا و أنت ترفع عصاك السحرية التي نسيت أنك تمتلكها نحو جهة الظالم فتضربه بها على قفاه فتطرحه أرضا ، و تمسك بالشخص الآخر الذي كان يدعى أنه مظلوم محب للسلام ». [3]

إن الكلام الصادر عن "العفريت" دخل في وعي شيخ "بنو بيضان" و تفاعل معه ، و بذلك أحدث تأثيرا فيه جعله يجد نفسه ـ الشيخ "بنو بيضان" ـ هم لانقاظه ، هذه

---

[1] محمد ساري : الغيث ـ رواية ـ ، ص : 23.

[2] ينظر ميخائيل باختين : الخطاب الروائي ، تر محمد برادة ، ص : 111.

[3] عبد الملك مرتاض : مرايا متشظية (رواية) ، ص :171.

الحوارية التي أحدثتها كلمة "العفريت" ولدت معنى المظلوم فانساق بتلقائية نحوه لينقضه .

«جميع ما تقدم يحدد مناهج تشييد الكلام المقنع الداخلي في أثناء نقله ، و طرائق تضمينه في سياق ما ، و هذه الطرائق تفسح مجالا للتفاعل الأقصى بين كلام الآخرين مع السياق كما تفسح مجالا لتأثيرها الحواري المتبادل ، و للتطور الحر المبدع ،للكلام الأجنبي و لتدرج النقل ، و للعبة الحدود ، و للأمارات البعيدة الناتجة عن إدخال السياق لكلام الغير ، ذلك أن تيمته يمكن أن ترن داخل السياق زمنا طويلا قبل ظهورها كما أن تلك الطرائق تفسح المجال أما خصوصيات أخرى للكلام المقنع الداخلي ، مثل عدم اكتمال معناه بالنسبة لنا ، و قدرته على أن يتابع حياته المبدعة داخل سياق وعينا الإيديولوجي ، و الطابع غير المنتهي و غير المنجز لعلائقنا الإيديولوجية معه ، إن هذا الكلام المقنع لم يعلمنا بعد كل ما كان يستطيع أن يعلمنا إياه . إننا ندمجه ضمن سياقات جديدة ، و نطبقه على مواد جديدة ، و نضعه في وضعية جديدة ، لكي نحصل منه على أجوبة و إيضاحات جديدة حول معناه و نحصل أيضا على كلمات خاصة بنا لأن كلام الآخر المنتج يولد في شكل جواب عن طريق الحوار كلامنا الجديد ». [1]

تتجاوب الأصوات في هذه التعددية الصوتية بشكل متساو مما يحقق التحاور : فبلاغات الشخصيات تتحاور مع بلاغات المؤلف، و نسمع بشكل دائم ، هذا الحوار في الكلمات ؛أي في الأماكن الحركية التي تتم فيها التبادلات و يمكننا الظن أن النسبية هي القاعدة المعتمدة في إنجاز هذه الحركة ، و أن المواقع كافة تتساوى ، غير أن الواقع غير ذلك ، إذ يحتفظ المؤلف بموقع خارجي يسمح له بأن يرى الشخصية باعتبارها كلا ، و بأن يدرك وجهات النظر كافة ، و مع ذلك ، من إلهام أن تستطيع الشخصيات جميعا الحوار معه .

يقول" ميخائيل باختين " :

« لا تهدف وجهة نظرنا أبدا إلى تأكيد سلبية المؤلف الذي ربما لا يقوم إلا بعملية ترتيب لوجهات نظر الآخرين و حقائق الآخرين ، و يتخلى عن وجهة نظره و حقيقته ، ليس المقصود هذا أبدا ، بل العلاقة التبادلية الجديدة جدا ، بخاصة بين حقيقة المؤلف و حقيقة الآخرين . إن المؤلف فعال بعمق ، غير أن لفعله طابعا

[1] ميخائيل باختين : الخطاب الروائي ، تر محمد برادة ، ص : 111.

حواريا خاصا ... فغالبا ما أسكت ديستويفسكي صوت الآخرين ، غير أنه لم يصادره و لم ينهه قط ، انطلاقا من ذاته ، أي من أجل وعي غريب (وعيه) .يبقى مفهوم التحول حاسما من أجل ترسيخ حركة النصوص هذه ، حركة اللغة هذه التي تحمل كلمات أخرى ، كلمات الآخرين ، و يرى باختين أنها حركة الحياة و الوعي نفسها ، و الوعي ملئ دوما بعناصر غريبة عنه ، بمواد حملها الآخرون مواد ضرورية لانجازه ».[1]

[1] تيفين ساميول : التناص ذاكرة الأدب ، تر : نجيب غزاوي ، ص : 11.

أولا : التهجين

الرواية مضيف ودود ، تستقبل عددا هائل من مختلف الأجناس التعبيرية تدمجها في سياقها ، لذا يمكن القول عنها أنها جنس مركب من خطابات متراكبة ، سواء أكانت صافية أم هجينة ؛أي لغة فصحى أم لهجات اجتماعية .

فالملاحظ على المجموعة الروائية أنها استقطبت اللغات الاجتماعية الشفوية منها و المكتوبة ، أخبرت بها الشخصية المتكلمة ـ بما فيها الكاتب الحقيقي / كشخصية ـ ، و نقلتها جنبا إلى جنب مع اللغة الفصحى ، و بالتالي تبرز السمة جلية بين الملفوظات الصافية و الهجينة .

و قبل أن نتطرق لمعرفة ذلك بوضوح ، نستمع إلى صوت "ميخائيل باختين" في تعريفه للتهجين ، يقول :

« مزج لغتين اجتماعيتين داخل ملفوظ واحد ، و التقاء وعيين لغويين مفصولين داخل ساحة ذلك الملفوظ ، و يلزم أن يكون التهجين قصديا ». [1]

نفهم أن التهجين هو عملية مزج للغتين اجتماعيتين يقوم بها المتكلم في الرواية ، ينتج عن هذا المزج أن يلتقيا الوعيين ؛أي يتحاوران في نطاق السياق اللفظي الذي أتى به المتكلم .

و يشترط " باختين" في التهجين أن يكون فردي ، واع ، و قصدي . و لمعرفة هذا أكثر نأتي بالآتي :

---

[1] ميخائيل باختين : الخطاب الروائي ، تر محمد برادة ، ص : 18.

أ ـ المظهر الفردي في الهجنة القصدية الواعية :

« تعمل الإضاءة المتبادلة بين لغة محلية و لغة أجنبية (إذا حدث ذلك في العمل) في عملية الخلق الأدبي ، على تأكيد "إدراك العالم " في كلتا اللغتين و تعطيه شكلا و كذلك تفعل مع شكليهما الداخليين و أنظمة قيمهما الخاصة . و بالنسبة للوعي الذي يخلق العمل الأدبي ليس ما يظهر من الحقل الذي يضيئه اللسان الأجنبي هو النظام الصوتي للغة المحلية أو خصائصها المورفولوجية أو حتى معجمها المجرد بل ، و بدقة ، ذلك الذي يجعل من اللغة إدراكا محسوسا للعالم لا يمكن ترجمته إطلاقا : و بالتحديد أسلوب اللغة كوحدة كاملة ».[1]

تناثرت داخل المتن الروائي المنتخب ملفوظات دالة بوضوح عن تهجين قصدي ، جاء به المؤلف عنوة ليضيء الوعي اللساني للغة على الأخرى، نستشف ذلك من خلال هذا الجدول :

رواية الغيث		رواية دم الغزال	
الهجنة القصدية الواعية	**الصفحة**	**الهجنة القصدية الواعية**	**الصفحة**
بيك	07	الدبلوماسية	178
الكتروني	08	الميكانكيين	179
ماركة	08	كلاشينكوف	179
بيل غايت	08	كيلومتر	180
جيريكانات	16	السنتمترات	180

[1] تودوروف : ميخائيل باخين ـ المبدأ الحواري ، تر فخري صالح ، ص : 123.

كسكيت	17	فيلم	222
بلاستيكي	17	السيروم	252
الكونتوار	18	البكتريات	253
البوليتيك	78	البلاستيك	253

إن المؤلف و هو يدرج هذه الملفوظات داخل المتن الروائي يعي مدى إضاءة اللغة الأجنبية ـ و هنا اللغة الفرنسية ـ على لغته ـ اللغة العربية ـ ، لهذا فإن هذه الملفوظات المهجنة هي قصدية و واعية ، امتزج فيها وعيان لسانيان الأول الوعي اللساني للغة الكاتب العربية المُشَخصَة و الثاني الوعي اللساني للغة الفرنسية المُشَخِصة .

و هذا ما يحيل على مصطلح الفرانكفونية [1] ، الذي يحمل معنى حياديا يتعلق باللغة الفرنسية فقط ، بينما نجد مشتقاتها تعبر عن وصف فرنسي للآخرين و ليس وصف الآخرين لأنفسهم . فالفرانكونية ليست الكتابة باللغة الفرنسية فقط بل هي أيضا موقف إيديولوجي من فرنسا و الثقافة الفرنسية ، و يحمل هذا الموقف معنى الاندماج و معنى التضاد .

---

[1] الفرانكفونية مصطلح قديم ينسب للجغرافي الفرنسي "ريكلوس" (1837- 1916) ، حيث منحه صفة جغرافية أي بالانتشار خارج فرنسا ، أو كما قال « مجموع السكان الذين يتكلمون الفرنسية »، إلا أن " الفرانكفونية " عادت إلى الظهور كما يؤكد "اجزفييه " في نوفمبر 1962 في العدد الخاص لمجلة (اسبري) تحت عنوان (الفرنسية في العالم) ، و نلاحظ أن هذا التاريخ (1962) هو عام استقلال الجزائر ، حيث تمت إعادة الاعتبار لهذا المصطلح ، و تحول إلى دعوة إيديولوجية . و قد لعب " سنغور" ، "بورقيبة" ، "نوردوم سيهانوك" ، "هنري سيمون"، "شارل حلو" ، و "بطرس غالي" و غيرهم دورا هاما في الدعاية لفكرة الفرانكفونية . ثم ظهر المصطلح عام 1968 في قاموس (لوكيد) . و يستعرض "اجزافييه" تطور المصطلح في القواميس و الموسوعات ، حيث يعني نسقين أساسيين (القبول بأن تكون الفرانكفونية ، أو الرضي بالتجمع الفرانكفوني للشعوب الناطقة بالفرنسية) .
ينظر عزالدين المناصرة : المثاقفة و النقد المقارن (منظور إشكالي)، المؤسسة العربية للدراسات و النشر ، بيروت ، ط2 ، 1996 ، ص: 98 .

و إذا ربطنا الفرانكفونية كظاهرة تثاقفية ، نجد أنها حملت نفس معنى المثاقفة المزدوج أي التعالي من طرف و الدونية من طرف آخر.[1]

«يعتبر هذا المستوى ، مستوى يتعلق بإيديولوجية الهيمنة ، بعيدا عن الانفتاح الطبيعي ، و ترتبط الفرانكفونية Franco phonie بمفهوم العلاقة القهرية بوساطة اللغة الفرنسية . لأنها لا تعني الشعب الفرنسي ، بل الدول و الشعوب الأخرى الناطقة بالفرنسية . و هنا بيت القصيد ، فالشعوب التي تتحدث كانت شعوبا مستعمرة تحت هيمنة الدولة الفرنسية ، ثم انتقلت إلى حالة الاستقلال فانتقلت من حالة الاستعمار الفرنسي العسكري إلى حالة الاستعمار الفرنسي الثقافي ، و لم تكن العلاقة بين هذه الشعوب و اللغة الفرنسية علاقة اختيارية ، بل فرضت هذه الحالة ، حالة " الإرث الاستعماري " المتجدد».[2]

إضافة إلى هذا نجد استعمال الكاتب للهجة العامية داخل اللغة العربية ، نلمس ذلك في هذا الجدول :

الغيث	الصفحة	مرايا متشظية	الصفحة
البابور ماجاش كيف تجي السلعة	20	نحن نعمل ! إيش هذا الكلام؟	23
أنا عندي كيف كيف البابور اللي يدي السلعة يدي العباد	20	وين الفتاة العذراء و البقرة الصفراء يا دهماء	32

[1] ينظر السابق ، ص: 75.
[2] نفسه ، ص : 98.

ما عندكش الباسبور و تحب تغادر البلاد	49	ويك، ويك! ويل ،ويل! و ما أصاب بني حمران؟	48
خلي الناس تخدم تبني و تعلي ، تحوس،تزور البلدان تنحي الدمار اللي بها	110	ماذا بها ؟ إيش جرى لها ؟	48

إن استعمال العامية داخل المتن الروائي هو محاولة من الكاتب للقول بقربها من ضوابط اللغة الفصحى صرفيا و نحويا .

«و هو يعد تجديدا على المستوى النحوي يحتاج منا إلى كبير عناية للنظر فيه على ضوء القواعد النحوية الشائعة في العربية المعاصرة و هي من القواعد الدخيلة في نظر النحو التقليدي ». [1]

فالمتكلم هنا تبرز فرديته في هذه الهجن القصدية الواعية الذي أدرجها المؤلف داخل متنه الروائي ، فساهمت في تحيين اللغة الدارجة و ربطها بكيان الرواية ، و بالتالي أبرزت العنصر السوسيولساني الطاغي في كلا الروايتين . ففي (الغيث) مثلا ، المظهر الفردي للهجنة القصدية الواعية على صلة وثيقة بالعنصر السوسيولساني للهجنة الدارجة في الجزائر ، بينما في (مرايا متشظية) هو على صلة وثيقة بالعنصر السوسيو لساني للهجنة الدارجة في دول الخليج ، و ذلك واضح في استعماله أدوات الاستفهام (إيش؟)، و أداتي الندبة (ويك ! ويك! ويل!، ويل!).

[1] ابراهيم خليل : بنية النص الروائي (دراسة) ، منشورات الاختلاف ، الجزائر ، ط1 ، 1431 هـ - 2010 م ، ص : 246.

« للعامية أخيلة و آراء و عبارات تدل على حياتهم الاجتماعية العامة للشعوب ، كما تدل آراء الخاصة و أخيلتهم على تلك المعاني المملوءة بالثقافة الخاصة ».[1]

كما أن القارئ يتصور حتى تأثير فعل التنغيم ـ بالارتكاز على وصف السارد للكلام ـ ، الذي يعتبر العنصر الرئيسي من الوسائط الصوتية المساعدة على فهم القول .

إن التنغيم يقع دائما على الحد الذي يفصل اللفظي عن غير اللفظي ، المقول عن غير المقول ، في التنغيم يقيم الخطاب تواصلا فوريا مع الحياة . و في التنغيم نفسه أولا يقيم المتكلم تواصلا و تماسا مع مستمعيه : إن التنغيم اجتماعي بصورة بارزة ، و هو القناة الأكثر طواعية و حساسية في العلاقات الاجتماعية التي توجد بين المتحاورين في وضع معطى ، فالتنغيم هو التعبير الدقيق عن التقييم الاجتماعي ، و في الحقيقة ، مثله مثل جميع المظاهر الأخرى للتلفظ ، يضطلع بدور مزدوج ، فهو موجه في اتجاهين اثنين : تجاه السامع ، بصفته حليفا أو شاهدا ، و تجاه غاية التلفظ ، و كأن الغاية مشارك ثالث (في الحوار) يفترض أنه حي ، و التنغيم يفرط في استخدامه أو يطريه و يتملقه ، يصغره أو يعلي من شأنه .[2]

يقول " ميخائيل باختين " :

«الهجنة الروائية ليست هي ثنائية الصوت و النبرة (كما في البلاغة) فحسب ، بل ، هي مزدوجة اللسان ، و هي لا تشتمل فقط على وعيين فرديين ، على صوتين ، على نبرتين ، بل على وعيين اجتماعيين

---

[1] أحمد رشدي صالح : الأدب الشعبي ، مكتبة النهضة المصرية ، القاهرة، ط3 ، د.ت ، ص : 34.

[2] ينظر تودوروف : ميخائيل باختين ـ المبدأ الحواري ، تر فخري صالح ، ص : 96 ، 97.

ـ لسانيين ـ و على حقبتين ليستا ، في الحقيقة مختلطتين هنا بكيفية لا واعية (كما هو الشأن في هجنة عضوية) ، بل هما قد التقيتا بوعي ، و تتصارعان فوق أرض ملفوظ ». [1]

إذن فكل لغة تحاور لغة أخرى و تستدعيها إلى نصها ، حتى داخل اللغة الواحدة هناك لهجات تستدعي للولوج داخل النص الروائي ، و تتحاور اللغات و اللهجات ككل مع بعضها البعض ، و يبرز هذا بشكل واضح داخل متن النص السردي ، لأنه في الملفوظ الواحد نسمع صوتان قد يطغى صوت على صوت آخر فيضيئه ، و قد يتشابك معه في إبراز الوعي المقصود ،و هذا كله يعطي هجنة فردية قصدية و واعية .

«للهجنة الثنائية الصوت ، القصدية ، المصاغة في حوار داخليا ، بنية تركيبية ذات خصوصية تامة : نجد فيها أنه داخل ملفوظ واحد ، يتحد ملفوظان كامنان مثل جوابين لحوار ممكن . صحيح أن هذين الجوابين لن يستطيعا قط أن يتحينا كلية ، و أن يتكونا في ملفوظات منتهية ، إلا أننا نتبين بوضوح شكليهما الناقصين داخل بنية تركيب الجملة في الهجنة الثنائية الصوت . و لا يتعلق الأمر هنا بطبيعة الحال . بمزج أشكال تركيبية لا متجانسة خاصة بأنساق لسانية مختلفة (و هو ما يمكن أن يوجد في هجن عضوية)، و إنما يتعلق الأمر بضم ملفوظين في واحد . و هذا يكون ممكنا أيضا في هجن بلاغية أحادية الصوت (و ربما كان الضم هنا أكثر وضوحا من حيث تركيب الجملة) غير أن الهجنة الروائية تتميز بتوحيد ملفوظين مختلفين اجتماعيا في ملفوظ واحد ». [2]

الملاحظ على هذه اللهجات الممثلة أنها ليست منصهرة كلية مع بعضها البعض بل الواحدة تجاور الأخرى حواريا، لتعطي وجهة نظر سوسيولسانية حول موضوع

---

[1] ميخائيل باختين : الخطاب الروائي ، تر محمد برادة ، ص: 121.
[2] نفسه ، ص : 121.

ما ، تمثل هنا حول الهجرة غير الشرعية للشبان ، و الضغوطات النفسية داخل المجتمع في رواية (الغيث)، أمّا في رواية (مرايا متشظية) فتعالج الآفات الاجتماعية التي تخلقها اللاأخلاقية السياسية .

«في هجنة قصدية لا يتعلق الأمر فحسب (و ليس كثيرا) بمزج و إشارات الأسلوبيين و اللغتين ، و إنما يتعلق الأمر قبل كل شيء ، بالصدمة التي تصيب وجهات النظر حول العالم داخل تلك الأشكال . لذلك فإن هجنة أدبية قصدية ليست هجنة دلالية تجريدية و منطقية (كما في البلاغة) بل هي ملموسة و اجتماعية».[1]

لهذا فإن "ميخائيل باختين" يذكر بفائدة التهجين القصدي في تشييد صورة اللغة ، فيقول :

« إن التهجين القصدي الموجه نحو الفن الأدبي هو إحدى الطرائق الأساسية لبناء صورة اللغة ، و يجب أن ندقق بأنه في حالة تهجين فإن اللغة التي تضيء (عادة تكون نسقا من اللغة الأدبية المعاصرة) تتخذ طابعا موضوعيا إلى حد ما ، لتصبح صورة . و كلما طبقت طريقة التهجين في الرواية بطريقة واسعة و عميقة (من خلال عدة لغات و ليس لغة واحدة) كلما اتخذت اللغة المشخصة و المضيئة طابعا موضوعيا ، لتتحول في النهاية إلى إحدى صور لغة الرواية ». [2]

ب ـ التعليل الموضوعي المزعوم :

يذكر " ميخائيل باختين " في خطابه الروائي أن التعليل الموضوعي المزعوم هو من خصائص الأسلوب الروائي ، و يصل إلينا كأنه أحد مغايرات البناء الهجين في شكل خطابات أجنبية مستترة . [3]

---

[1] السابق ، ص : 121.
[2] نفسه ، ص : 122.
[3] ينظر نفسه ، ص: 76.

و يقصد بالخطابات الأجنبية المستترة كل خطاب غير خطاب الكاتب يحمل صفة اللاهوية فقط ، يشار إليه بصفته خطاب ينتمي إلى الآخر المجهول أو أقوال فئات معينة لا نعرف عنها الكثير داخل المتن الروائي . مثل :

أ- «الفقيد الذي يهال عليه التراب الزعفراني لم يعد يهمني . قال البعض : حبذا لو أنه بقي في معمله بالمغرب يصنع القرميد الآجر !و قال البعض الآخر كان لا بد من أن يموت هذه الميتة حتى لا يضيع في زحمة التاريخ !و لكنه مع ذلك ضاع في زحمة التاريخ حتى و إن تعرفت عليه الأجيال الجديدة خلال ستة أشهر من الحكم ».[1]

ب - « و إمامكم اغتاله من ... قيل لكم : إن الذي اغتاله شخص مشوه الخلق . له سبعة رؤوس . و نصف أذن . و بدون عينين . و قيل لكم :إنه ينتظر عيسى ابن مريم ليبرئه ، و هو لا يمشي إلا على رجل واحدة ، و قيل : إنه من جنس النسناس ، و قيل بل هو من جنس ياجوج و ماجوج ، و قيل : له سبعة رؤوس يشبه غول وادي السيسبان . هو من جهة كأنه سبعة أشخاص و هو من جهة أخرى كأنه نصف شخص ، و قيل : إن لون نصف وجهه كلون الضفدعة البشعة ، و كان له رائحة كريهة أرسلها على من كانوا من حول الإمام فأغمي عليهم جميعا من نتونتها حتى فقدوا الوعي ». [2]

ج - « و للأشخاص الفضوليين الذين يسألونه عن صحتها ، يجيب دائما أنها بخير و أنها ستشفى قريبا لتستأنف استقبال الزوار . كأن يقول ذلك في سكينة مربكة كل الذين تمكنوا من الاقتراب منها أن العجوز السقيمة قد باشرت سفرها نحو العالم

[1] مرزاق بقطاش : براري الموت (خويا دحمان ، دم الغزال ، يحدث ما لا يحدث) ، ص : 192.
[2] عبد الملك مرتاض : مرايا متشظية (رواية) ، ص : 36.

الآخر . ذلك أنها فقدت عقلها و أضحت تخاطب كائنات غير مرئية في هذيان عصي الفهم على البشر ». [1]

الخطابات المستترة هنا تتمثل في الأقوال الأجنبية عن أقوال الكاتب التي تقال دون إشارة واضحة لانتمائها إلى "آخر " ، و تتميز بأنها تعبير الرأي العام المزعوم عن شخص معين ، ينقله الكاتب بأسلوبه الخاص ، ليعبر عما يعرفه كل واحد ،ما يضفي طابعا موضوعيا على حديثه .

إن هذه الخطابات الأجنبية المستترة تبدو في الوهلة الأولى على أنها صادرة عن الكاتب لكن حقيقة نجد أن الكاتب متضامن معها شكليا فقط ، لأنه في الواقع هذا الخطاب يرجع إلى منظور الرأي العام . فحتى داخل هذه الخطابات نجد صوتان ، الأول هو صوت الرأي العام المزعوم عن شخص ما ، و الثاني هو صوت الكاتب الذي نقل هذا الخطاب المستتر المزعوم بتعبيره الخاص .

و في إطار الحديث عن صوتان داخل ملفوظ واحد يشير " ميخائيل باختين " إلى وجود مقاطع سردية مهجنة ، و لتوضيح ذلك نأتي بما يلي :

د ـ «لقد تلوث جسدي إلى الأبد . إلهي لماذا تحدث لي مثل هذه الإهانة ؟ أي ذنب اقترفت كي أوصم بقدَر مذل كهذا ؟لا ... لا ... يا أختاه ، جنبيني هذا العذاب الذي لا يطاق . لا أجدي بداخلي الشجاعة الكافية لأحكي ما تلقيته من ألم في لحمي . أترين ؟ إن الدموع تضبب رؤيتي و الحازوقة تقطع أنفاسي . أجد صعوبة في نطق الكلمات . أعذريني أختاه ، يصعب علي مواصلة الحكي . بمجرد التفكير في الحادثة ، يرتعش جسدي من البرد ، أشعر بكرة في حلقي و بضربات خنجر في بطني . لا ... أتوسل إليك . لنتحدث عن أشياء أخرى . أنت امرأة شهمة و طيبة .

[1] محمد ساري : الغيث (رواية) ، ص : 33.

يكفيك استظافتي منذ ستة أيام ، أشكرك جزيل الشكر و لا أعرف كيف أرد لك هذا الجميل . قمت بواجب الضيافة و أكثر ». [1]

هـ ـ « ربما كانت أجمل امرأة في الوجود مخطئة في حقك . ربما لم تفهم سلوكك . ربما تسرعت حين أقدمت على ما أقدمت عليه إزاءك . و ربما كنت أنت مقصرا في حقها . و ربما لا أنت و لا هي كنتما مقصرين : أحدهما في حق الآخر . و لكنها صروف الليالي العوابس ». [2]

القارئ لهذه المقاطع السردية تبدو له أنها في شكل حوار فقد طبيعته الشكلية، لكن الأصح هو وجود حوار حقا ، لكن ليس بين شخصين بل بين وعيين حاضرين في ملفوظ واحد ، عبّر عنه هذا التهجين اللغوي .

مثلا في (د) يعود الملفوظ إلى "نايلة" و المتمعن في ملفوظها يجد أن هناك لغة مشَخِصَة هي لغة الصديقة مثلا عندما تقول نايلة : « جمعت بعض الملابس و التحقت بالوادي القريب و مشيت على وجه ربي ، لعله يحميني ، يوجه خطاي إلى ما هو أحسن . أعود إلى أهلي ؟ لا يا اختاه ، مستحيل ، إنك تمزحين و لا شك ؟ لا أجرؤ حتى على التفكير في مسألة العودة ». [3]

هنا نفترض صوت غائب ، هو صوت الصديقة الذي يقول : «عود إلى أهلك . و لماذا مستحيل ؟ فهو الأحسن لك ».

إن خطاب "نايلة" شخّص وعي الصديقة الغائبة ، و بالتالي فقد رسم وعيان الأول هو وعي "نايلة " المتشائمة التي تقول :

---

[1] السابق ، ص : 67.
[2] عبد الملك مرتاض : مرايا متشظية (رواية) ، ص : 50.
[3] محمد ساري : الغيث (رواية) ص : 70.

« انظري إنني أرتعش سيقتلونني . إن أخي الصغير مستعد لتحطيم رأسي بضربة شاقور لا ... لا ... مستحيل »[1] ، و الصوت الآخر هو صوت الصديقة الغائبة بذاتها و الحاضرة بوعيها و الذي يمكن أن نفترضه من خلال قول "نايلة" : « أتوسل إليك أختاه ، لا تسمعيني مثل هذا الكلام »[2] ، قول الصديقة : « لا يوجد شيء مستحيل ، و افترض أنهم استقبلوك بنظرة شفقة و رحمة جرّاء ما حدث لك» .

بالتالي فإن نظرة الصديقة الحاضرة بوعيها يمثل النظرة التفائلية في المتن الروائي ، و كلا الوعيين ـ التفائلي و التشاؤمي ـ تم تشخيصهما بشكل حواري، و في ملفوظ واحد بواسطة التهجين .

ج ـ حدود الخطاب الهجين :

حدثنا " ميخائيل باختين" عن الحدود قال عنها :

«هي عن قصد متحركة و مزدوجة و كثيرا ما تمر داخل مجموعة تركيبية أو داخل جملة بسيطة ، و أحيانا تقسم الأعضاء الأساسية لنفس الجملة ».[3]

المثال الأوضح الذي يمثل هذا القول وارد في (دم الغزال) ، يقول السارد :

أـ «كيف تعجز البلاد كلها عن ضمهم من أجل خدمة مشروع واحد ، بينما تحويهم بقعة يقال إنها مربعة الشكل و هم على هذا التباين كله ؟ ألا ما أشبههم بتلك المجموعة من قطاع الطرق خلال العهد الأندلسي الزاهر ! التاريخ يقول عنهم إنهم

---

[1] السابق ، ص : 70 .
[2] نفسه ، ص : 70 .
[3] ميخائيل باختين : الخطاب الروائي ، تر فخري صالح ، ص : 78.

لم يستطيعوا أن يجتمعوا على رأي في يوم من الأيام ، لكن الموت جمع رؤوسهم كلها في قفة واحدة !». [1]

الحدود هنا تقسم الأعضاء الأساسية لنفس الجملة ، فالخطاب هنا مبدوء بجملة تابعة تمثل خطاب الكاتب ، أما خطاب الآخرين داخل الجملة الأساسية للموضوع «يقال إنها مربعة الشكل و هم على هذا التباين كله ؟» ، ثم نعثر بعده على خطاب الجملة الأساسية ، حيث تأتي أقوال الشخصية غير المباشرة، وتعمل على إتمام خطاب الكاتب الذي يمثل الجملة الأساسية للموضوع . و هو كالآتي « التاريخ يقول عنهم إنهم لم يستطيعوا أن يجتمعوا على رأي في يوم من الأيام ، لكن الموت جمع رؤوسهم كلها في قفة واحدة !».

و للتوضيح أكثر نفصل كل واحدة على حدا :

1- الجملة الأساسية :

أي أن نأتي بأقوال الشخصية غير المباشرة بغرض إتمام خطاب الكاتب الذي يمثل الجملة الأساسية ، مثل :

أ ـ « صعقته المفاجأة حينما تعرف على المهدي ، يهذي وحيدا . فذهبت به الظنون بعيدا . يكون جن من الأشرار قد سكنه و أفقد له اتزان عقله ، خاصة بعد الصدمة النفسية التي أرعدت كيانه بموت أبيه الذي عاش معه وحيدا منذ تلك الحادثة البعيدة التي لم يتذكرها إلا عندما ينتابه حنين شوق جارف إلى رؤية أمه ».[2]

ب ـ « التجربة التي عاشها و ما يزال ، تظل مقصورة عليه وحده ، و من ثم ، فإن هو سجلها بطريقة فنية كان في مقدوره أن يبلغ قمة لم يبلغها شاعر من قبله . لم

---

[1] مرزاق بقطاش : براري الموت (خويا دحمان ، دم الغزال ، يحدث ما لا يحدث) ، ص :179.

[2] محمد ساري : الغيث (رواية) ، ص : 37، 38 .

يعجبه هذا الزهو بنفسه . قال إن تجربتي لها ما يميزها حقا ، أما أن يكون قصب السبق لي في هذا المجال ، فهذا ما لا يقبله عقلي . لكل إنسان تجربة مع الموت ، و إن اختلفت الزوايا و المشاعر . هناك آلالاف من الناس الذين أصيبوا بنفس المرض ، لكنهم لم يفكروا في تسجيل خواطرهم بعد المرض . الفرق بينه و بينهم هو أنه منشغل بمعالجة تجربته الخاصة ، و بطريقة فنية لا علاقة لها بالعلم أصلا». [1]

ج - «و جعلتم ذلك شريعة لكم و خالفتم بذلك رأي علماء الربوة البيضاء الذين كانوا يرونكم جميعا زناة عتاة و أبناء زناة تستوجبون الرجم على ذلك ». [2]

في المثال "أ" الكاتب يتحدث عن "اعمر حلموش" عندما رأى "المهدي" داخل مزار سيدي المخفي ، و في سياق حديثه عن هذا المشهد يدمج قول "اعمر حلموش" غير المباشر في قوله: « يكون جن من الأشرار قد سكنه و أفقد له اتزان عقله » بغرض مساعدة الكاتب لإتمام خطابه .

أما الخطاب غير المباشر في "ب" يمثل خطاب الشخصية ، و الذي أورده الكاتب بغية مساعدته لإتمام خطابه ، و يتمثل في : «قال إن تجربتي لها ما يميزها حقا ، أما أن يكون قصب السبق لي في هذا المجال ، فهذا ما لا يقبله عقلي»، و يمثل الخطاب غير المباشر في "ج " ، ماجاء به علماء "الربوة البيضاء" الذين يقولون عنهم أنهم: زناة، عتاة ،و أبناء زناة .

إن جل هذه الخطابات غير المباشرة التي تمثلها هذه الشخصيات "أعمر حلموش" / البطل المريض/ علماء "الربوة البيضاء" ، ساعدت على إكمال موضوع القول. استحضرها المؤلف قصدا بغرض إتمام خطابه ، و هذا ما يولد بنية هجينة ذات

---

[1] مرزاق بقطاش : براري الموت (خويا دحمان ، دم الغزال ، يحدث ما لا يحدث) ، ص : 208 ، 209.

[2] عبد الملك مرتاض : مرايا متشظية (رواية) ، ص : 91.

حدود ، الأولى هي حدود خطاب الكاتب و الأخرى حدود خطاب الشخصية غير المباشر ، اجتمعتا داخل ملفوظ واحد للحوار حول موضوع معين ، و هذا ما يعطي صوت مزدوج ذو طبيعة حوارية .

2- الجملة التابعة :

هنا تصبح جملة الكاتب هي الجملة التابعة ، و المكملة ، أو الشارحة . و خطاب الآخر المنسوب إلى خطاب مستتر و مزعوم ، هو خطاب الجملة الأساسية .

مثال :

أ - « عجز علماء الأجناس و البشريات و الأنتربولوجيات و الإثنولوجيات . و الإثنوغرافيات و الآثار .منذ غابر الأعصار . عن تحديد طبيعة هذه السلالة العجيبة التي استقرت بالربوة البيضاء ...و ما ذكرته بعض الروايات من أن شيوخ الروابي السبع هم إخوة لأب واحد صالح ليس صحيحا . لأن شيخ بني بيضان لا ينتمي في الحقيقة إلى الشيوخ الآخرين بأي نسب و لا يمت لهم بأي قرابة . هكذا جاء في كتب الأولين ...» [1]

ب - « فجأة ، أطلق أحدهم العنان لحنجرته ، لترتفع بأنشودة "طلع البدر علينا من ثنيات الوداع/ وجب الشكر علينا ما دعا لله داع / أيها المبعوث فينا جئت بالأمر المطاع " و في اللحظة نفسها ، تعالت عشرات الحناجر تردد النشيد ».[2]

إن من يمثل الجملة الأساسية هم أشخاص من الرأي العام في "أ " راوي مجهول الهوية ، و في "ب" شخص من وسط الجمهور المشاهد مجهول الهوية هو الآخر . أما خطاب الكاتب جاء في شكل الجملة التابعة ، و في كلا المثالين ابتدءا به لتهيئة القارئ للجملة الأساسية التي تمثل لب الموضوع .

---

[1] عبد الملك مرتاض : مرايا متشظية (رواية) ، ص : 95، 96.
[2] محمد ساري : الغيث (رواية) ، ص : 75.

ثانيا : الأسلبة :

« يعطيها "باختين" وصفا آخر حين يجعلها بمثابة إضاءة متبادلة بين اللغات ، و هي إضاءة لا يشترط فيها ـ كما هو الشأن في التهجين ـ حضور لغتين في ملفوظ واحد ، و إنما تظهر في ملفوظ لغة واحدة ، غير أنها مقدمة في صورة آنية (actualisée)، و لا يمكنها بالطبع أن تحصل على هذه الصورة الآنية إلا إذا قدمت بواسطة وعي لغة آنية خفية تعمل بشكل غير مباشر» . [1]

«إن الإضاءة المتبادلة المصاغة في حوار داخليا ، التي تنجزها الأنساق اللسانية في مجملها ، تتميز عن التهجين بمعناه الخاص ، ففي الإضاءة المتبادلة لا يكون هناك توحيد مباشر للغتين داخل ملفوظ واحد ، و إنما هي لغة واحدة محينة و ملفوظة إلا أنها مقدمة على ضوء اللغة الأخرى . و هذه اللغة الثانية تظل خارج الملفوظ و لا تتحين أبدا . إن الشكل الأكثرا تميزا و وضوحا لهذه الإضاءة المتبادلة ذات الصيغة الحوارية الداخلية هو الأسلبة stylization ». [2]

نورد بعض الأمثلة الدالة على ذلك :

أ- «ناصبوكم العداوة و قاتلوكم .. و النفس بالنفس و العين بالعين و الله بفعل من بعد ذلك ما يريد في هذه الأرض . حباها الله بهذا القصر العجيب . تقيم فيه هذه عالية بنت منصور العظيم جمالها . تضيء عليكم بنور وجهها البديع . كل ليلة طول ليلكم الذي لا ينتهي إلا بنهايتكم » . [3]

ب ـ « و لكن المهدي بقي رابط الجأش ، صلبا كجلمود صخر ، مبعدا بصره بحركة اشمئزاز . ببطء مدروس ، وقف المفتش و تقدم منه ، مجهدا نفسه لابتلاع

---

[1] حميد لحميداني : أسلوبية الرواية (مدخل نظري)، ص : 87.
[2] ميخائيل باختين : الخطاب الروائي ، تر فخري صالح ، ص : 122.
[3] عبد الملك مرتاض : مرايا متشظية (رواية) ، ص : 29 .

الغيظ الذي يؤجج صدره . تكلم أيها الفارس المغوار ! ألست خطيبا فصيح اللسان ؟ أم أنك أصبحت صما بكما لا تفقه شيئا من أمور الدنيا ؟ ». [1]

ج ـ «لقد حل بي الغاسق إذن وسط تلك الدكنة الليلكية في قلب الحي الذي ولدت به و ترعرعت فيه و عشت و ما أزال أعيش فيه . يستحيل أن يكون عبثا من جانب الأقدار التي تخصني ...كل شيء منطقي رغم الألم القاهر في القفا ، رغم الجمود في الأطراف أنا أحيا مرة ثانية أخرج من القبر الذي أنزلوني إليه قبيل لحظات ».[2]

اكتسبت هذه المقاطع السردية أهمية من خلال تشخيصها للأسلوب اللساني لدى الآخرين .

«فالأسلوب هو شكل التفكير ، و مادته هي اللغة في ألفاظها و تراكيبها التي تختلف من صوت إلى صوت و من شخصية إلى أخرى بحسب صور الفكر و رؤى العالم المتناقضة أو المتضاربة ».[3]

و من خلاله نلمس تنويعا أسلوبيا في الأمثلة المقدمة و ثراءا حواريا في بنيتها ، ففي "أ" نلمس الأسلوب القرآني ، كما نلمس أسلوب القص في (ألف ليلة و ليلة) .

أما في "ب " فهناك تكثيف لأسلوب المعلقات الشعرية و الخطب الأدبية ، و الأحاديث النبوية و قصص المغامرات .

وفي " ج " هناك تشخيص واضح للأسلوب الشاعري الذي امتزج بالنص القصصي ، و إضاءة واضحة لأسلوب القص الشفوي .

---

[1] محمد ساري : الغيث (رواية) ، ص : 97.

[2] مرزاق بقطاش : براري الموت (خويا دحمان ، دم الغزال ، يحدث ما لا يحدث) ، ص : 245.

[3] إدريس قصوري : أسلوبية الرواية ، عالم الكتب الحديث ، الأردن ، ط1 ، 2008 ، ص: 20 .

فالذي شخص هذا الوعي اللساني داخل هذه المقاطع السردية ، هو الكاتب ، الذي أعاد خلق الأسلوب المؤسلب . بحيث نلمس وراء لغة هذه المقاطع لغات متخفية هي لغة القدماء ، فالكاتب أعاد أسلبتها و نقلها في حلة جديدة تعبر عن شكل آني يمثله هذا الملفوظ (أ / ب / ج) ؛أي أنها أصبحت لغة "محينة" ، و هي الصفة التي قالها عنها "ميخائيل باختين" ، فاللغة في هذا الملفوظ تحمل في أحشائها لغات متوارية لكن علامات وجودها ظاهرة في صورة اللغة المشخصة .

«هذا الوعي اللساني الثاني للمؤسلب و لمعاصريه يباشر عمله اعتمادا على المادة الأولية للغة المؤسلبة ، و لا يتحدث المؤسلب عن موضوعه إلا من خلال تلك اللغة التي سَيُؤَسلبها و التي هي "أجنبية " بالنسبة إليه . لكن هذه اللغة الأخيرة هي نفسها مقدمة على ضوء الوعي اللساني المعاصر للمؤسلب ، فاللغة المعاصرة تلقي ضوءا خاصا على اللغة موضوع الأسلبة : إنها تستخلص منها بعض العناصر ، و تترك البعض الآخر في الظل، و توجد نبرات خصوصية ، و مقامات تناغمية بين اللغة موضوع الأسلبة و بين الوعي اللساني المعاصر ، و باختصار ، فإنها تخلق صورة حرة للغة الآخرين لا تترجم إرادة ما سيؤسلب فحسب ، بل أيضا الإرادة اللسانية و الأدبية المؤسلبة ». [1]

هكذا فقد عرفنا كيف نقل المؤلف هذه الأقوال من نصها الأصلي إلى نصه ، فاستعار من عدة مناهل ، و ذلك من أجل أن يتمكن خطاب المؤلف من تمرير صوته في إطار تفاعل نصي قصدي يرمي من خلاله المؤلف ـ باعتباره منظما للأصوات و الحكايات داخل الرواية ـ إلى ردم الحدود بين الخطابات

[1] ميخائيل باختين : الخطاب الروائي ، تر فخري صالح ، ص : 122.

المتباعدة زمنيا ، و التعبير عن حمولة و رؤيته عبر تكثيف الرمزية و الإيحاء و تجاوز التوظيف الشكلي للغة .[1]

ثالثا التنويع :

ليس من الضروري أن تكون الأسلبة خالصة في عمل روائي بكامله ، فقد تتنوع أشكال الحوارية كأن ينتقل المبدع من الأسلبة إلى التهجين أو العكس ...الخ . و هكذا تنتقل الحوارية من الأسلبة إلى التهجين ، و هذا الانتقال يسميه باختين تنويعا variation.[2]

و نسوق للدلالة على ذلك الأمثلة التالية :

أ ـ «الدنيا بنت الكلب .. هل تستحق فعلا أن نحرق دمنا كي لا نداس و نغرق في وحلها ؟ للبعض ، تمنح بلا حساب و دون أن يحركوا ساكنا . أما للبعض الآخر فلا شيء . و لا حتى الفتات التي ترمي للدجاج . و إن قاموا بتجفيف البحار . كان الشيخ امبارك يقول بأن كا فرد يولد و إلا رزقه معه . مسطرا في خطوط راحة يده . و مهما فعل ، فلا يقدر على تغيير شيء منه . و إن بمثقال ذرة . هكذا هي الدنيا . ما عسا يفعل الميت في يد غساله ؟ سوى الصبر و انتظار يوم الحساب العسير يقال بأن للفقراء أكبر حظوظ من الأغنياء للدخول إلى الجنة . أمنية جميع بؤساء المعمورة . قطعة خشب ترمى للغريق . هل من أجلها نتشبث بالحياة بكل قوة أعصابنا . نحرس على احترام أوقات الصلاة و نصبر على صوم شهر رمضان ؟ طمعا في محو ذنوبنا و التعويض عن شقائنا بمكانة و لو ضئيلة في جنة الخلد . و لكن مثلما تقول لالة فطومة : أحييني اليوم و اقتلني غدا ».[3]

---

[1] سعيد بن هاني : شعرية التعدد اللغوي في رواية سرايا بنت الغول ، ص : 585.

[2] ينظر حميد لحميداني : أسلوبية الرواية (مدخل نظري) ، ص : 89 ، 90.

[3] محمد ساري : الغيث (رواية) ، ص : 133.

ب ـ « و لكنني متيقن من أن الذي يذهب إلى ذلك العالم لا يعود منه أبدا . كذب الظن و خاب ! تتنفس بعمق ، يا عمو مرزاق انطق بالشهادتين يا عمو مرزاق ، أصوات غائمة ، مبهمة ، ملفوفة في أشياء لا أفهم عنها شيئا . أشياء تخنقها خنقا . و الحزن يخيم على مرزاق بقطاش ، ينيخ بكلكله عليه . مرزاق بقطاش لا يتحرك من أطرافه عضو ، ينتظر شيئا ما ، و ربما كان هذا الشيء هو الحياة نفسها ، هو عودة الروح إليه ، و تنطلق سيارة المرسديس العتيقة ، أشعر بها و هي تندفع جبارة عتية رغم قدمها . رأسي موضوع على فخذ أحد الفتيان الأربعة . و أقرأ في أعماقي المقهورة سورة الإخلاص . أحاول تحريك شفتي فأعجز . لكنني أشعر أن الله معي ، يصحبني في رحلتي هذه من الموت إلى الحياة . و أخلف الحي ورائي في ما يشبه الغمغمة بعد أن خيل إلي أن الدكنة الليلكية تزداد قتامة . أحس أنني أعيش في العتمة أشعر أنني داخل التيارات التي يتخلق فيها الجنين قبل أن يتشكل و يتقولب في بطن أمه و يخرج بعد بضعة أشهر إلى عالم النور . تنفس بعمق يا عمو مرزاق . تنفس بعمق ... و أحاول أن أسحب أنفاسا قوية ، فأعجز و أقرأ سورة الفلق . ألم أكن أعيش في ما يشبه حالة من حالات الفلق في تلك الثواني؟ ». [1]

ج ـ «يا بني من لا أدري من أنتم ؟ ... قولوا لي : من أنتم؟ ... أنا أعرف أنكم لا تعرفون أنفسكم . و أنتم تعرفون أني لا أعرف . أيا أيضا . فلا أنتم تعرفون ما أعرف ، و لا أنا عارف ما تعرفون . علاقتنا قائمة على انعدام المعرفة ». [2]

في المثال " أ " الانتقال تم من الأسلبة إلى التهجين أما في "ب ، ج " فمن التهجين إلى الأسلبة .

[1] مرزاق بقطاش : براري الموت (خويا دحمان ، دم الغزال ، يحدث ما لا يحدث) ، ص : 244.

[2] عبد الملك مرتاض : مرايا متشظية (رواية) ، ص : 77.

عرفنا من قبل أنه في «الأسلبة يعمل الوعي اللساني للمؤسلب فقط بالمادة الأولية للغة موضوع الأسلبة ، فيضيئها ، و يدخل إليها اهتماماته الأجنبية ، لكنه لا يدخل إليها مادته الأجنبية المعاصرة . و الأسلبة بهذا المعنى ، يجب أن يحافظ عليها من البداية إلى النهاية . لكن إذا دخلت إليها المادة اللسانية المعاصرة (كلمة ، شكل ، صيغة جملة ،الخ) .... فإنها تشتمل عندئذ على خلل أو خطأ ، أو مفارقة ، عصرية ».[1]

من أمثلة ذلك :

د ـ «و السيارة تصعد الطريق صخابة موارة ، أشعر بها تنطلق إلى الحياة . الحياة موجودة في الجهة العلوية من الحي في المستشفى . هكذا يخيل إلى الفتيان الأربعة الذين اصطحبوني في تلك الاندفاعية العجيبة نحو الأعالي . ألا ما أقوى الحياة ! تأكدت في تلك اللحظات أنها أقوى من الموت ».[2]

إن هذا المقطع هو عبارة عن أسلبة أدخل إليها الكاتب لغة أجنبية تخصه هو (من الحي في المستشفى) ، لذا تحولت إلى تنويع ، و لكي نوضح أكثر نقول أن اللغة المؤسلبة هنا إلى اللغة الشاعرية أتت بطريقة القدماء ، و لولا وجود ملفوظ (من الحي في المستشفى) ، لأدرك القارئ الدلالات الطافحة في البنية السطحية لهذا الملفوظ على أنها أسلبة لعدة لغات متضمنة و خفية وراء هذا الملفوظ .

هذا الإدراج ـ العمدي ـ من طرف الكاتب هو ما جعل المقطع السردي يتحول من أسلبة إلى تنويع ، ليعبر عن موقف معاصر جديد . «إن التنويع يُدخل بحرية مادة اللغة "الأجنبية " في التيمات المعاصرة و يجمع العالم المؤسلب بعالم الوعي

[1] ميخائيل باختين : الخطاب الروائي ، تر فخري صالح ، ص : 123.
[2] مرزاق بقطاش : براري الموت (خويا دحمان ، دم الغزال ، يحدث ما لا يحدث) ، ص : 245.

المعاصر ، و يضع موضع الاختبار اللغة المؤسلبة ، وذلك بإدراجها ضمن مواقف جديدة و محالة بالنسبة لها ».[1]

رابعا : الباروديا

«إن دلالة كل من الأسلبة المباشرة ، و التنويع ، كبيرة في تاريخ الرواية و لا تفوقها سوى الباروديا Parodie ، فالأسلبات لقنت للنثر التشخيص الأدبي للغات».[2]

إن تحطيم اللغة عن طريق الأسلبة يسمى أسلبة بارودية[3] و هي غالبا ما تحمل موقفا ساخرا من اللغة الموضوع ، في نظر "باختين" يمكنها أن توافق بين نوايا اللغة المؤَسلبة و نوايا اللغة المؤسلِبة ، فتعبر هذه عن موقفها من خلال صورة تلك ، و يبدو أن هذا النوع ـ بالنسبة لـ "باختين" ـ هو أكثر أشكال الأسلبة شيوعا . و نتصور أنه يجمع فيه كل أنواع إدماج النصوص اللغوية السابقة في نص معاصر ، وجعلِها تعبر بطريقة تلقائية عن نوايا اللغة الخفية المؤَسلِبة .[4]

---

[1] ميخائيل باختين : الخطاب الروائي ، تر فخري صالح ، ص :123.

[2] نفسه ، ص : 123.

[3] ما يصطلح على الباروديا أيضا لفظ المفارقة IRONY ، و هي صيغة بلاغية تعبر عن القصد باستخدام كلمات تحمل المعنى المضاد . و المفارقة أخف من الهزء و السخرية لكنها أبلغ أثرا بسبب أسلوبها غير المباشر ، لذلك يتطلب إدراكها ذكاء و حسا مرهفا . و تتصف المفارقة غالبا باستخدام عبارات المدح لتفيد الذم ، و العكس من ذلك أقل ورودا . و إدراك المفارقة أسهل في الكلام منه في الكتابة ، لأن نبرة الصوت تنم عن ذلك .
ينظر موسوعة المصطلح النقدي ـ المفارقة و صفاتها الترميز الرعوية ـ ، تر عبد الواحد لؤلؤة ، المؤسسة العربية للدراسات و النشر ، بيروت ، مج 4 ، ط1 ، 1993، ص : 257.
و تقول يمنى العيد في (فن الرواية العربية) أن :« باختين قال بالمفارقة ، لكنه رد هذا المفهوم إلى كون اللغة عالما من الأدلة الإيديولوجية يتوفر على مرجع ».
يمنى العيد : فن الرواية العربية (بين خصوصية الحكاية و تميّز الخطاب) ، دار الآداب ، بيروت ، ط1 ، 1998 ، ص : 41.

[4] حميد لحميداني : أسلوبية الرواية (مدخل نظري) ، ص : 90.

هذا يعني أنه إذا كانت الأسلبة هي توافق و رضا بين نوايا اللغة المُؤَسْلَبَة و نوايا اللغة المُؤَسْلِبَة ، فإن الباروديا تحمل موقفا ساخرا من اللغة الموضوع .

« تدل السخرية من حيث هي مكون للجنس الأدبي الروائي ، على أن الذات المعيارية و المبدعة تنشطر ذاتين : إحداهما هي تلك التي تجابه ، من حيث هي طوية القوة المركبة الغريبة عنها ، و تجهد في سبيل جعل محتوياتها نفسها تخيم على عالم غريب ، و الأخرى هي التي تكتشف الطابع التجريدي لعالمي الذات و الموضوع ، و بالتالي ، طابعهما المحدود» . [1]

و في الروايات المنتخبة نجد استحضارا باروديا و ساخرا [2] من خلال :

أ ـ كلمة المحاكاة الساخرة :

هنا نجد المؤلف شأنه في تقليد الأساليب ، يتحدث بواسطة كلمة الآخرين ، و لكنه ـ بعكس ما يفعله في تقليد الأساليب ـ يدخل في هذه الكلمة اتجاها دلاليا يتعارض تماما مع النزعة الغيرية . [3]

يقول " ميخائيل باختين " :

---

[1] جورج لوكاتش : نظرية الرواية ، تر الحسين سحبان ، منشورات التل ، الرباط ، 1988 ، ص : 80 .

[2] زخر أدبنا العربي بالسخرية و الدعابة و الضحك و الفكاهة ، و تناثرت الصور الفكهة ، و النوادر المستملحة ، في مراجع الأدب الكبرى ، حتى جاء إمام الساخرين ، و شيخ المتندرين " أبو عثمان عمرو بن بحر الجاحظ " و أفرد للسخرية رسائل و كتبا ، فتأثر به من جاء بعده :كـ "ابن قتيبة "276هـ ، و "الوشاء " 325هـ ، و "ابن الجوزي " 597هـ ، و الأسعد بن مماتي " 616 هـ ، " و ابن عبد ربه " 328 هـ ، و "أبو حيان التوحيدي " 414 هـ ، و النويري"732 هـ ، و "أبو الحسن علي نور الدين اليشبغاوي " 878 هـ ، و" يوسف الشربيني" 1098 هـ ، و كثر المؤلفون في الأدب الساخر في العصر الحديث .
السعيد عبد الحليم محمد حسن : السخرية في أدب الجاحظ ، الدار الجماهرية للنشر و التوزيع و الإعلان ، ط1 ، 1397هـ ـ 1988 م ، ص : 63.

[3] ميخائيل باختين : شعرية دوستويفسكي ، تر جميل نصيف التكريتي ، مرحياة شرارة ، ص : 282 .

«كلمة المحاكاة الساخرة يجب أن تكون متنوعة لدرجة كبيرة ، يمكن أن نحاكي محاكاة ساخرة أسلوب الغير بوصفه أسلوبا ، يمكن أن نحاكي محاكاة ساخرة طريقة نموذجية على المستوى الاجتماعي أو شخصية على المستوى الفردي ، طريقة في الرؤيا ، في التفكير ، في الكلام . بالإضافة إلى ذلك فإن المحاكاة الساخرة تكون عميقة ، بهذه الدرجة أو تلك ، يمكن أن تقتصر المحاكاة الساخرة على الأشكال اللفظية السطحية ، غير أن الممكن كذلك أن تغور هذه المحاكاة الساخرة لتصل إلى المبادئ و الأسس العميقة لكلمة الغير إضافة إلى ذلك ، فإن كلمة المحاكاة الساخرة يمكن أن تستخدم من جانب المؤلف بصورة مختلفة : المحاكاة الساخرة تستطيع أن تكون هدفا بذاتها». [1]

من أمثلة المحاكاة الساخرة لأسلوب الغير ما يلي :

أ ـ « و يناديكم . لمن لا تعرفون لماذا يناديكم ؟ بعد أن كنتم قررتم الإخلاد إلى سبات عميق إلى الأبد. يتصل نومكم بالليل و النهار . لا تحبون إلا النوم اللذيذ . الكسل أحلى ألف مرة من العمل . العمل جهد و عرق و كد . الكسل لا ، الكسل راحة و خمول . كيف يستويان؟ و لا يزال الصوت ينادي مدويا ». [2]

ب ـ «إذن سيذهب معنا حينما تأتي الباخرة ، قال شاب غليظ الأنف بحاجبين بارزين و مشعثين .

ـ و من قال لك بأن الباخرة ستأخذك معها ؟ ماذا سيفعلون بك هناك ، قل ؟ أنت لا تصلح لشيء ، لا تحسن حتى تلميع الحذاء ». [3]

ج ـ « بل إن واحدا منهم تجرأ و سأله سؤالا مباشرا : أخبرني كيف تستطيع أن تنتقل من موضوع إلى آخر ، و تربط فيما بينهما ؟ و لم يجبه عن سؤاله هذا ،لأنه

---

[1] السابق ، ص : 282 ، 283 .

[2] عبد الملك مرتاض : مرايا متشظية (رواية) ، ص : 22.

[3] محمد ساري : الغيث (رواية) ، ص : 19.

وجده سخيفا ، يدل على سطحية مرعبة . و بعد أخذ و رد ، قال : عندما أقفز من موضوع إلى آخر ، فمعنى ذلك أنني في حالة عقلية جيدة . العقل السليم هو الذي يقفز بين الحضارات و اللغات و الأعصاب و الخلايا و الفن و العلم و الشعر و التكنولوجيا . أما ذلك الذي يتقوقع داخل حانة واحدة ،فهو عقل مريض حقا ، و ازدادت بلبلتهم إذ استحال عليهم أن يقتفوا آثاره ». [1]

في المثال "أ" منادي "الربوة الخضراء" يسخر من أهلها ، من خلال أسلوب قولهم بأنهم لا يحبون العمل و يعتبرونه عملا رجسا ، و يخلدون الكسل الذي يرونه متعة و راحة.

أما في "ب" فهي عبارة عن ثرثرة بين أبناء الحي ، وجهت السخرية إلى أسلوب الشخص الذي ظن أنه ذاهب هو الآخر ليهاجر حينما تأتي الباخرة .

و نجد في "ج " أن البطل المريض بحكم علمه باستهزاء أفراد أسرته به ، أخذ يسخر منهم ، حيث أخذ يسخر من السائل ، لنفهم من سخريته له أنه يريد أن يقول أنك أنت المريض لأن عقلك جامد متقوقع على نفسه .

هكذا نكون قد عرفنا كيف حاكت المحاكاة الساخرة أسلوب الغير بوصفه أسلوبا .

الآن سنتعرف على السخرية من طريقة الرؤيا و التفكير ، عبر هذه الأمثلة :

أ ـ «جاؤوا اليوم لكي يدفنوا شخصية عظيمة ، شخصية رئيس الدولة نفسه بعد أن نال الرصاص من قفاه و ظهره ، فأين الغرابة إذن في أن لا يدخل هذا المربع إلا من وافقوا على أن يكون فيه ؟ و أي غرابة في أن يدنس ضريح و تكسر شاهدة قبر ما دام الأمر قد وصل بهم حد اغتيال زعيمهم و قائدهم و عظيمهم ؟ كل شيء

---

[1] مرزاق بقطاش : براري الموت (خويا دحمان ، دم الغزال ، يحدث ما لا يحدث)، ص : 218

ممكن ، بما في ذلك زحزحة القبور المجاورة عن أمكنتها لكي يزداد هذا المربع الوهمي اتساعا . قائمة الذين اتفقوا حولهم بأنهم عظماء طويلة جدا ، و هي تزداد طولا بمرور الزمن . لا بد من أخذ الاحتياطات لتدارك الأمور ، سواء أمات أولئك العظماء ميتة طبيعية أم لاقوا مصارعهم تحت رصاصات الغدر . ينبغي افساح المجال دونهم لكي يرقدوا الرقدة الأبدية بين الرخام الصقيل و أشجار السرو و الرياحين و شقائق النعمان و غيرها من النباتات الفواحة العطرة ».[1]

ب ـ « و أمام هذه الموائد الفاخرة ، المزينة بالمن و السلوى ، كيف لا تزهد في الخبز و البصل و البلوط ؟ بل ستزهد حتى في التفاح و الموز ! و لمزيد من الضمانات ، أضحى الناس يرافقون الموتى إلى المقابر بالحشود المكدسة ، في مواكب رهيبة ، مهللين طالبين رب السماوات و الأرض أن يعجل بقيام الساعة ، أن يكثر من الزلازل و الفيضانات و الأوبئة كي يلتحق أكبر عدد ممكن منهم بتلك الجنة الموعودة ... بشذور من علمه العميم ». [2]

ج ـ « يا الله ما أجمل الطوفان و أبركه ، إذا جاء فجرف الناس جميعا من أعلى إلى أسفل . ثم أغرقهم جميعا في أعماق الغمرات ، لا أحد يستطيع أن ينجو ببدنه . فيذهب الأبرياء ضحايا بجرائم الذين يحترفون الاغتيال الذي تمرسوا على ثقافته في بلاد بني كلبون . و الذي بواسطة احترافه تراهم ينشرون الرحمة و الحب و التسامح بما يغتالون .. أم هناك شيء على الأرض أرقى و أحب إلى الناس من الاغتيال الذي يزهق الأرواح و يسفك الدماء ؟ ».[3]

---

[1] مرزاق بقطاش : براري الموت (خويا دحمان ، دم الغزال ، يحدث ما لا يحدث)، ص :178.

[2] محمد ساري : الغيث (رواية) ، ص : 14 ، 15 .

[3] عبد الملك مرتاض : مرايا متشظية (رواية) ، ص : 45.

يسخر السارد في هذه المقاطع السردية من خبث الشخصية السياسية في تفكيرها بخاصة ، لأنهم يتحايلون حتى في دفن موتاهم .وبالتالي فالسارد هنا بمثابة رؤية اجتماعية ساخرة من الوضع الطبقي و أثره السلبي على المجتمع .

و لأن الناس قد خشوا على مصيرهم خاصة بعد آخر زلزال حل عليهم ، راحوا يتعبدون و يصلون و يزهدون في حياتهم بعد ما كانوا يرتكبون المعاصي ، فالسارد يعلم أن هذه التوبة مؤقتة لأن هؤلاء القوم سيرجعون إلى عهدهم السابق فراح يسخر من طريقة تفكيرهم و رؤاهم .

أما السخرية التي مست المبادئ و الأسس العميقة لكلمة الروابي ، نجدها في قول السارد في المثال "ج" ، لأنهم فئة تحسن الاغتيال و كل ما هو سيء مهان ، و تحبذ الظلم و تحترفه ، فراح يسخر من طريقتهم في الرؤيا و التفكير .

ب ـ الكلمة الساخرة التهكمية :

«شبيه بكلمة المحاكاة الساخرة ، الكلمة الغيرية التهكمية و كل كلمة مستخدمة بدلالة مزدوجة ، ذلك أن في مثل هذه الحالات تستخدم الكلمة الغيرية من أجل نقل النزعات المعادية لها ، و في كلام الحياة اليومية يكون مثل هذا الاستخدام لكلمة الغير شائعا جدا ، خصوصا في الحوار حيث يكرر المحاور في حالات عديدة حرفيا ما يؤكده المحاور الآخر ، محملا إياه قيمة جديدة و مفضيا عليه نبرة خاصة به : للتعبير عن الشك ، الاستياء ، التهكم ، الاستهزاء ، السخرية ...الخ. ».[1]

التهكم هو لون من السخرية ، يشبه الهجاء بعض الشبه ، كلاهما ينسب عيبا أو عيوبا إلى شخص أو أكثر ، و قد يفخم هذا العيب في كليهما ، و لكن صدى كل ذلك في الهجاء و التهكم مختلف ، لأنه في الأول يصدر عن الحنق و الموجدة

[1] ميخائيل باختين : شعرية دوستويفسكي ، تر جميل نصيف التكريتي ، مر حياة شرارة ، ص :283 ، 284.

، أما في الثاني فصدى للنقد ، و على هذا لا يكون هدفهما واحدا ، فغرض الهجاء هو الهدم و التجريح ، أما غرض التهكم فهو التهذيب و الإصلاح و الإكمال ، و هذا ما يجعله نوعا من الزجر و الردع الشبيه بالعقوبة ، لكنه أخف وقعا منها ، رغم اتفاقهما في الغاية ، و هي خدمة الناس أفرادا كانوا أو جماعة .[1]

يمكن التعرف على هذه الكلمة أكثر من خلال هاته الأمثلة :

أـ «رد رشيد غاضبا :

ـ ممنوع ممارسة التجارة هناك

أجاب البائع و على شفتيه ابتسامة مكر و افتخار :

ـ لا ممنوع و لا هم يحزنون . التجارة باركها النبي و هي ترافق البشر أينما حلوا . لا استغراب أن يمارسها الناس في الجنة و في جهنم على حد سواء ».[2]

ب ـ « فكانت تترقب كل كلمة أتفوه بها . لتنهرني و تعلمني نطقها الذي تعتبره الأصح و الأفضل . كنت أتفجر غيظا حينما تواجهني ساخرة و تطلبمني تكرار اللفظة حتى أتمكن من نطقها الجديد . تجد لذتها في إظهار بداوتي و السخرية منها ».[3]

ج ـ «و أنت معوق بعاهتين اثنتين لا بعاهة واحدة .. فأنت أعور و أعرج . و لو كان فيك عاهة واحدة لكنت طمعت في أن ينالك شيء من هذه المرأة العجيبة ».[4]

---

[1] ينظر رابح العربي : أنواع النثر الشعبي ، منشورات جامعة باجي مختار ، عنابة ـ الجزائر ، د.ط ، د. ت ، ص :131.

[2] محمد ساري : الغيث (رواية) ، ص : 146.

[3] نفسه ، ص : 157.

[4] عبد الملك مرتاض : مرايا متشظية (رواية) ، ص : 102 .

نلاحظ أن الكلمة الساخرة التهكمية صيغت بشكل حوار ، ففي "أ" دار الحوار بين "رشيد" و البائع ، أما في "ب" دار الحوار بين "نايلة" و جارتها ، و في "ج " دار الحوار بين السارد المفترض و شيخ "بنو بيضان" .

نقل البائع الكلمة الساخرة التهكمية إلى "رشيد حلموش" عن طريق إعادة ما أكده في قوله (لا ممنوع و لا هم يحزنون) ، أما السيدة المدنية يعجبها السخرية من "نايلة" الريفية و هي تطلب منها إعادة نطق أسماء الآلات المطبخية ، و هذا أسلوب تهكمي واضح من خلال الإعادة الحرفية للقول ، أما السارد المفترض فقد نقل نزعاتها المعادية للشيخ "بني بيضان" ساخرا منه متهكما بصفاته الخَلقية ، و يتضح هذا من خلال ما جاء في المثال "ج" .

يقول" ليو سبيتسر" : «عندما نعيد في كلامنا صياغة جزء صغير من تعبير محدثنا ، فإنه يجري تغيير حتمي في النغمة و ذلك بحكم تناوب الأشخاص المتكلمين : إن كلمات "الآخر" تتردد دائما على شفاهنا بوصفها كلمات غريبة علينا ، و غالبا ما يصحبها مزيد من النبرة الهازئة ، و المتهكمة ، و المبالغ فيها ... بودي هنا أن أذكر بالتكرار الهزلي و الساخر بحدة للفعل في الجملة الاستفهامية للمحاور ، و ذلك في الجواب الذي يترتب عليها . في هذه الحالة يمكن أن نلاحظ أنهم يلجؤون في الغالب ليس فقط إلى البنية الصحيحة من ناحية القواعد ، بل و حتى إلى الجريئة جدا و المستحيلة أيضا ، وذلك من أجل أن يتكرر بشكل من الأشكال جزء من كلام محدثنا و من أجل أن نسبغ عليه نوعا من التهكم» .[1]

يشير" ليوسبيتسر" إلى التهكم البادي في نبرة الصوت ، و لعل المثال الآتي يوضح ذلك :

د ـ « و لكن في ذلك اليوم ، وجدت نفسي حقا بداخل مسجد سيدي عبد الرحمان .

---

[1] ميخائيل باختين : شعرية دوستويفسكي ، تر جميل نصيف التكريتي ، مر حياة شرارة ، ص: 284.

رد رشيد و علامة الاستهزاء بادية في نبرة [1] صوته :

ـ أنت بداخل المسجد ؟ أقسم أنك لا تعرف حتى كيفية الوضوء . اعترف أنك خفت من الموت و أنت سكران ، فركضت إلى المسجد ، متصور بأنك توهم الله بتوبتك». [2]

«لا بد للكلمات الغيرية التي تدخل في كلامنا أن تحمل فهمنا الجديد و تقويمنا الجديد ، أي أن تصبح مزدوجة الصوت . غير أن العلاقة المتبادلة بين هذين الصوتين يمكنها أن تكون متنوعة . إن مجرد نقل التأكيد الغيري بصيغة الاستفهام يؤدي إلى تصادم ادراكيين اثنين داخل الكلمة الواحدة : حقا إننا لا نكتفي بأن نستفهم ، بل نسبغ قيمة ادراكية أخرى على هذا التأكيد الغيري ، إن كلامنا في الحياة اليومية مليء بالكلمات الغيرية : فمع مجموعة منها ندمج تماما صوتنا الخاص ناسين عائدية هذه الكلمات في الأصل ، و مجموعة أخرى ندعم بها كلماتنا متناولين إياها على اعتبارها ذات نفوذ و سلطان بالنسبة إلينا ، تبقى أخيرا ، المجموعة الثالثة التي نحملها نرعاتنا الخاصة الغريبة عليها أو المعادية لها ». [3]

ج ـ الكلمة الغيرية المعكوسة :

[1] يتألف الكلام من ألفاظ ، و كل لفظ يتألف من أصوات متتابعة مترابطة يقود أحدهما إلى الآخر ، و هذه الأصوات في الكلمة ليست بالقوة نفسها ، و إنما تتفاوت فيما بينها قوة و ضعفا ، بحسب الموقع الذي تقع فيه ، و أي إنسان حين ينطق بلغته يميل ـ عادة ـ إلى الضغط على مقطع خاص من كل كلمة ليجعله بارزا ، و أكثر وضوحا في السمع من غيره من مقاطع الكلمة ، و هذا المقطع المضغوط هو موضع النبر ، و أن الضغط هو أهم عوامل النبر .
مناف مهدي محمد الموسوي : علم الأصوات اللغوية ، جامعة السابع من إبريل ، مصر ، د.ط ، د.ت ، ص: 128.

[2] محمد ساري : الغيث (رواية) ، ص : 169.

[3] ميخائيل باختين : شعرية دوستويفسكي ، تر جميل نصيف التكريتي ، مر حياة شرارة ،ص : 284.

«في كلا الغرضين السابقين من أغراض النمط الثالث (الأساليب و المحاكاة الساخرة) يستخدم المؤلف الكلمات الغيرية نفسها للتعبير عن مآربه الخاصة ، أما في الغرض الثالث فإن الكلمة الغيرية تبقى خارج حدود كلام المؤلف ، و لكن كلام المؤلف يأخذها في اعتباره و يتعامل معها . هنا لا يعاد خلق الكلمة الغيرية بإدراك جديد ، و لكنها تؤثر في كلمة المؤلف و تحددها و تؤثر عليها . كل هذا و هي تبقى خارجها ». [1]

سنأخذ الأمثلة الآتية لنتعرف أكثر على الكلمة الغيرية المعكوسة :

أ ـ « رد عليهم ساخرا بأن مخه صار يقلب المعايير المتعارف عليها بين الناس . فالأمر الذي يدعوا إلى الشفقة و الحزن صار باعثا على الضحك و السخرية و العكس بالعكس . رأوا في رده هذا نوعا من المنطق لكنهم استقبحوه . إذ كيف يعن لهم أن يسخر منهم و هم حريصون كل الحرص على معرفة ما يعتمل في أعماق نفسه و ما يصطخب به مخه ، هذا المتورم ، حتى يقووا على مساعدته؟ و أخيرا عقد العزم على أن يقول لهم إنه حائر بين كتابة الشعر و العودة إلى البحث في موضوع نشأة المسرح ».[2]

ب ـ « و عملا بنصيحة لالة فطومة ، طلبت منه رخصة البحث عن العمل كخادمة في بيوت أغنياء المدينة ، كاد يشلني بنظرته الكاسرة . قال مقهقها ، ساخرا :

الاستقلال فتح لكن العيون و أردتن أخذ مكاننا . حلت المشكلة ، ألبسي سروالي و شاشيتي و اخرجي إلى الشارع . و أنا ألبس فستانك و أمكث بالبيت أعجن و أحضر الأكل ».[3]

---

[1] السابق ، ص : 285 .

[2] مرزاق بقطاش : براري الموت (خويا دحمان ، دم الغزال ، يحدث ما لا يحدث)،ص :206.

[3] محمد ساري : الغيث (رواية) ، ص : 137 ، 138 .

ج ـ « يا سوقة و يا دهماء . يا كل شيء إلا أن تكونوا شيئا كبيرا . اضرعوا إلى الله تعالى عزت عزته و جل جلاله بأصوات جهيرة . و عيون باكية . و قلوب خاشعة . و ألسنة ضارعة . لعل الله تعالى أن يستجيب لكم لأن ذنوبكم عنده كثرت . و ما أشك لحظة واحدة في أنه تعالى يعاقبكم بهذا الجفاف الذي يضرب ربوتكم منذ القرون البعيدة . يا بني بيضان ادعوا الله بأصوات جهيرة ...

اللهم ربنا باعد بين أسفارنا...

اللهم ربنا اسقنا غيثا غدقا . وجدا طبقا.

اللهم ربنا سلط عذابك و عقابك و غضبك على قبيلة بني خضران المارقة و قبيلة بني زرقان الفاسقة و قبيلة بني حمران الكافرة و فبيلة بني سودان الظالمة و بقية القبائل كلها ... اللهم عذب هذه القبائل كلها عذابا شديدا .

اللهم سود وجوههم ، و أخرس أصواتهم ، حتى لا يكونوا في الأشياء شيئا..

اللهم حول السحائب الممطرة التي تمطر بها روابيهم الفاجرة إلى رابيتنا التقية الجافة الظمأى ، حتى تروى فتهتز و تربو خصبا .

اللهم أهلك كل القبائل في الروابي اليبع إلا رابيتنا فلا تبق منهم زرعا و لا ضرعا . و دمرهم تدميرا حتى لا تترك منهم أحدا ».[1]

رأينا من خلال الأمثلة السابقة كلمة المحاكاة الساخرة و الكلمة الساخرة التهكمية، و كيف أن الكاتب يوظف الكلمة الغيرية (أي كلمة الشخصية) ليحقق أهدافه ، فيدلف من خلال السخرية و التهكم ما أراد أن يقول . و كأنه جاء بهذه الكلمة ليمرر كلمته هو ، و الشيء نفسه نجده في تقليد الأساليب و قد مضى هذا الطرح بالشرح ، أي كيف أن الكاتب يحقق مآربه من خلال أسلوب من يسرد.

[1] عبد الملك مرتاض : مرايا متشظية (رواية) ، ص : 118.

لكن ما نجده في الكلمة الغيرية المعكوسة أنها ترفض استغلال الكاتب لكلمتها ،لذا تجعله خارج حدودها ، إضافة إلى أنها تؤثر فيه ، و هذا ما نلاحظه في الأمثلة الواردة أعلاه ؛حيث أن الكلمة الغيرية المعكوسة نطاقها لا يتعدى حدود الشخصيات فتتم داخل هذه الحدود المرسومة السخرية بين الشخصيات ، فنجد شخصية تسخر من الأخرى التي بادرتها بالسخرية ، لتجد هذه الأخيرة أنها حين أرادت السخرية سُخِر منها . و يبقى المؤلف خارج نطاق هذه الكلمة المعكوسة لأنها رفضته.

يقول "محمد الداني" : «عندما تزداد مفارقات العالم الواقعي الراهن ، و تزداد تحولاته ، تزداد حدة التهكم و السخرية و تتعالى وتيرتها لدى السارد ». [1]

و يذكر" ميخائيل باختين " في (شعرية دوستويفسكي) أن الكلمة في التنويع و الأسلبة و الأسلبة الباروديه هي كلمة مزدوجة الصوت ذات اتجاهات متنوعة [2]؛ أي أنها كلمة ذات طابع حواري تخدم عدة اتجاهات لحملها عدة دلالات .

1- الباروديا و الطابع المينيبي :

«يكتسب الخيال في حالات كثيرة جدا ، طابعا استثنائيا مغامرا و أحيانا يكتسب طابعا رمزيا ، أو حتى دينيا تصوفيا ، غير أن الخيال نفسه يخضع في أغلب الحالات إلى وظيفة فكرية من أجل استفزاز الحقيقة و اختبارها ، إن الخيال الجامح و المغامر و كذلك الفكرة الفلسفية يطالعنا هنا في وحدة عضوية فنية لا انفصام لها ، و من الضروري أن نؤكد أيضا أن الأمر يتعلق بالضبط باختبار

---

[1] محمد داني : الكتابة و الحفر (قراءة نقدية لحكايات أرذل العمر لمحمد المهدي السقال) ص: 39 . كتاب إلكتروني /

http :// matarmtar. net maktaba hikayats .pdf، نقل على الساعة 54: 10 ،يوم : 22 جوان 2011 .

[2] ينظر ميخائيل باختين : شعرية دوستويفسكي ، تر جميل نصيف التكريتي ،مر حياة شرارة، ص : 291.

الحقيقة و الفكرة لا اختبار الشخصية الإنسانية المحددة ، النموذجية من الناحية الفردية أو الاجتماعية . إن اختبار موقفه الفلسفي من العالم ، و ليس اختبار هذه السمات التي لا علاقة لها بهذا الموقف ، أو تلك من سمات شخصيته ، و بهذا المعنى يمكننا القول أن مضمون المينيبية يتكون من مغامرات الفكرة أو الحقيقة في العالم : على الأرض أو في الجحيم ».[1]

1-1 ثيمة العجائبي :

« و هو ذلك النوع من الأدب يقدم لنا كائنات و ظواهر فوق طبيعية تتدخل في السير العادي للحياة اليومية ، فتغير مجراه تماما ، و هو يشتمل على حياة الأبطال الخرافيين الذين يشكلون مادة للطقوس و الإيمان الديني ، مثل أبطال الأساطير التي تتحدث عن ولادة المدن أو الشعوب . و يمكن أن تدرج في مجال العجيب حكايات الخلق الأولى في الكتب المقدسة ، بالإضافة إلى المعجزات و الكرامات التي يشكل ما فوق الطبيعي إطارا لها . كما أنه يمكن أن تدخل في مجال العجيب القصص التمثيلية Allégorie و حكايات الجنيات الخيرات Les conte de fees و حكايات الأشباح Les fantomes بالإضافة إلى ما يعرف أدب الخيال العلمي La sciece fiction . إن " تودوروف " ينظر إليه هنا من ناحية وظيفة بحت ، حيث يرى أن القارئ إذا قرر أننا يجب أن نعترف بقوانين جديدة للطبيعة و أننا نستطيع أن نفسر بها الظواهر التي تنبجس من خلال الواقع . فإننا نبقى في العجيب ».[2]

إن رواية (مرايا متشظية) تغرق في مضمونها العجائبي الذي تستعمله كرمز لتمرير كلمتها السياسية بخاصة ، فأحداثها و زمانها و مكانها و شخصياتها كلها

---

[1] السابق، ص : 166 ، 167.

[2] حسين علام : العجائبي في الأدب (من منظور شعرية السرد) ، منشورات الاختلاف، الجزائر ، ط1 ، 1431هـ ، 2010 م ، ص : 32، 33.

مطبوعة بالعجائبي ، رأينا كيف أنها استقت من ليالي (ألف ليلة و ليلة) ، و من كل نص ذو طابع عجائبي . مثل :

أ ـ «و قيل إن عالية بنت منصور جاءت من جبل قاف . و قيل من أرض الأحقاف . جاءت بقصورها التي حملها مردة الجان تحت إشراف العفريت الطيار جرجريس الجبار . طاروا بالقصر إلى هذا السهل الشاسع . تراه تحتك ممتدا على مدى البصر . ممتدا نحو الشمال و الجنوب و الشرق و الغرب . ممتدا نحو اللاشرق و اللاغرب . و نحو اللامكان في المكان الكائن خارج الكينونة . يمتد المكان في اللامكان على مدى البصر الذي لا يبصر . و حيث تشاهد به الآن هذا القصر الممرد من البلور العجيب ...كانت السواقي تجري من تحته . و السواقي لا تهب عليه. كان معلقا بين السماء و الأرض ». [1]

وفي خلق السارد وضعية محورية شديدة الغرابة يقول :

ب ـ « و الناس في تلك الأرض الخصيبة لم يكونوا يزرعون . لم يكونوا يعملون شيئا غير التنزه في أرجاء تلك الغابات . كانت أشجارها محملة بالفواكه اللذيذة . كانت هي غذاءَهم . لم يكن الناس على ذلك العهد يأكلون لحم الحيوان . كان الإنسان و الحيوان صديقين متآلفين ... كانت الأشياء نفسها تعي و تفهم . كانت تشاطر الناس أفراحهم و لعِبهم و لهوهم . الطوب كان يعي و يتكلم . الحجر كان رطبا ، لا يضر القدم و لا يورمها . الحصى كان يشبه كريات القطن إذا داسته القدم صار كالنعل الناعمة لها ... كان الحصى يُحدث أصواتا جميلة تشبه الغناء . كان الحصى يغني فعلا . غناء ترقص له الأرض . يا الله ... لم يكن شيء أجمل من صوته حين يتردد في الآفاق...». [2]

أما السارد في رواية (الغيث) فإنه يخاطب المتلقي، قائلا:

---

[1] عبد الملك مرتاض : مرايا متشظية (رواية) ، ص : 19.

[2] نفسه ، ص : 05 ، 06 .

أ ـ «سيحملكم صوتي بعيدا ، إلى الأبد مما يرغبه خيالكم ، و ستسبحون في الفضاءات العجيبة . وسط الكائنات الغريبة ، ستتوغلون بداخل غابات و أدغال تخجل أشعة الشمس من الولوج إليها . سأمتحن أعصابهم عبر الوهاد و الشعاب و الجبال الشامخات . و إن أردتم ، حلقت بكم عبر السماوات السبع ، و أنتم مسترخون على السجاد الطائر ، أو معلقون بمخالب طائر الرخ العملاق ». [1]

ب ـ « بما سأخط حكاياتي العجيبة الغريبة ؟ أبقلم من القصب و على قرطاس من غصن ؟ أغمس القصبة المسننة داخل حبر الصوف المحروق و أمدد الحروف تلو الحروف ، مثلما كنا نفعل زمن سي مولود معلم القرآن ؟». [2]

ج ـ « حكاياتي غاصة بالعجب العجاب ، لا تندهشوا لخوارق الأحداث التي ستقرأون تفاصيلها و إن كانت قسوتها ترجف ذوي القلوب الهشة . لمَ الغرابة ؟ ألسنا قوم فرسان و مقاتلين و رافضين لكل نظام ؟ لقد سجله المؤرخون أسود على أبيض في دفاترهم ، و ليسوا مخطئين بالنظر إلى كل الحروب التي دارت رحاها في أقاليمنا . خلال القرون السالفة . كنا دوما محاربين أشاوش، نقاوم الغزاة ، ثم و بعد الهزيمة و ما أكثرها ، ننخرط مندفعين في جيوشهم لخوض حروب لم تكن تعنينا ، و عند خروج آخر الغزاة ، ها نحن نشعلها فتيلا لاهبا وسط الديار و الأهل . من ينافسنا ؟ من يقف ندا لنا ؟ قريبا سنتحول إلى غزاة ، سنحتل الصحراء الكبرى ، مناخها و تضاريسها مناسبة لحرب طويلة الأمد ».[3]

و حين يلج القارئ داخل المتن الروائي يجد أن السارد يتناول دائما الحياة ذات الطابع المغرق في الغرابة ، مثلا يقول :

---

[1] محمد ساري : الغيث (رواية) ، ص : 05.

[2] نفسه ، ص : 07 .

[3] نفسه ، ص : 08 .

د ـ « من قدراته الخارقة أنه كان يستطيع احضار شخص في لمح البصر ، من بلاد بعيدة ، تلبية لرغبة محتضر يريد أن ير قريبا له قبل أن يطلق آخر حشرجة و يغادر الحياة الدنيا مطمئنا آمنا ».[1]

السارد حامل لقوة نفاذ البصيرة و للخيال الجامح ، جعلنا نغوص معه في حياة ملئها العجيب . فإن كان "عبد الملك مرتاض" في (مرايا متشظية) يجعل اللحظات العجيبة الخاصية الأساسية في منهجه الإبداعي . فإن "محمد ساري" حدثنا في مقاطع سردية متناثرة في (الغيث) عن الأحداث العجيبة التي جعلها تساير الحقيقة في حديثه عن الروح الساحرة عند الشيخ "سيدي المخفي" ، و الذي جعل المدينة كلها تصدقه و تعيش حقيقة غرائبه ، ما أعطاها جملة تناقضات أفضت إلى عالم حقيقي أحداثه كالأحلام ، و عالمه سحري و خيالي ، يقول :

هـ ـ« مرت الثواني في تمهل سلحفاتي و لم يخرج الشيخ من عرينه . صمت جنائزي لف المزار . وحدها المرأة المهانة ، انزوت ذليلة ، خائفة ، في تجويف أردوازي ، غير بعيدة عن حائط المزار الجانبي . تندب حظها ، شاهقة في تنهدات لا تكاد تسمع . في لحظة ما . انتبه أحد الرجال إلى تسرب الماء من تحت الباب ، مياه سوداء وسخة . ثم لا شيء . ارتفعت أصوات تطلب من الشيخ الخروج بسرعة ، و إلا .. لا مجيب . استرقوا السمع . لا حركة و لا حفيف . قرروا كسر الباب و حرق الشيخ و محرابه . و لكن البناية كانت فارغة . بحثوا بداخلها جيدا . لا أحد . لا أدنى أثر للجاني . زربعوا الحصائر و الزرابي و الهيادر . كما أخرجوا الصناديق الخشبية و أفرغوا محتوياتها : نباتات و جذور متربة ، قارورات مملوءة بسوائل مشبوهة ، عبقها يزعج النفوس . و يبعث على الغثيان ، و أوراق مسودة بخربشات مائلة و لكن لا أثر لمخصب العواقر . ذهل المحاصرون الذين صمموا على حرق الشيخ حيا ، فانتابهم خوف ميتافيزيقي . لا تفسير له و هم يكتشفون

[1] السابق ، ص : 42 .

اختفاءه . من أين مرق ؟ تحسسوا الجدران الداخلية ، فلا وجود لأي فتحة ، تبادلوا آراءهم في كلمات مقتضبة . اقترح الزوج حرق المزار . على وجوه الجميع ذعر و تردد . شلت حركاتهم و جمدوا في أماكنهم . أين يكون الدرويش قد اختفى ؟ يروي الجميع عن قدراته الخارقة . من يدري لعله استعان بالجن الأحمر ؟».[1]

نصل إلى أن العجائبي حدث غريب غير مألوف ، يقع على نفسية المتلقي فيثير روعة عند استغلاء المتلَقَى و استعظامه ، فيحدث ما يسمى بالتعجب الذي تشحنه الحيرة و الاندهاش ، فهو خيال وهمي لا يعدو حتى يكون وهم للحواس و اختراق لنظام الواقع ، فهو رؤية مغايرة تقدم تحولا في قوانين الطبيعة ، و تحدث صراعا فيما بينها ، فينزاح الواقع عن الأعراف المنطقية إلى اللامقبول المتشبع بالعجب.

1- 2 ثيمة الناتورالية الفضة :

«إن المغامرات الحقيقية على الأرض تجري في الطرق الواسعة و في أوكار اللصوص ، و في الحانات ، و في دور البغاء ، و في سوح الأسواق ، و في السجون ، و في الحفلات التهكمية الشهوانية لبعض الطقوس السرية إلخ . إن الفكرة هنا لا تخشمن أي نوع من أنواع الأحياء الفقيرة مهما كانت ، و لا من أي قذارة حياتية . إن الإنسان الفكرة الحكيم يحتك بأقسى أنواع الشر في العالم ، و بالتفسخ الأخلاقي ، و الحقارة و التفاهة . إن هذا الاتجاه النتورالي naturalisim الميال إلى الزوايا الفقيرة و القذرة ، يظهر كما يبدو في مختلف المينيبيات ». [2]

إن الخروج عن حياة الاحترام هو ما جعل السارد في الروايات المنتخبة يسرد الكثير من مقاطع الناتورالية الفضة ، ليمرر كلمته من خلالها بأسلوب رمزي و دال ، و المشاهد الآتية تبين ذلك :

---

[1] السابق ، ص : 29 ، 30 .

[2] ميخائيل باختين : شعرية دوستويفسكي ، تر جميل نصيف التكريتي ، مر حياة شرارة، ص :167.

أ ـ « عندما حدث زلزال مدينة الأصنام و بلغني أن هناك من انزلق بين الأنقاض ليسلب الجثث بدلا من أن ينتشلها انتشالا ، شعرت بالغثيان الحقيقي لأول مرة في حياتي ».[1]

ب ـ « لعنة الله كعلى هذين السكيرين ، يهربان من الاحياء الذين يقلقونهما ، و يتبولان على القبور في الظلمة . لو كان في عين المكان لركلهما معا دون رحمة ».[2]

ج ـ «و أنتم لا تقيمون إلا في أكواخ تشبه المزابل . مساكنكم تحاكي أجحار الفئران . وسخا و نتانة ، أو اصطبلات الدواب . خبثا و قذارة ، و ربما تشبه القبور . ضيقا و ظلاما هي قبور الأحياء فعلا ».[3]

د ـ « عند بزوغ الشمس ، اكتشف بقايا الأحياء بقايا الجثث المنتفخة ، ملقاة على الطرقات ، و عائمة على المياه ، وسط الأنقاض و الخراب ».[4]

من خلال هذه الأمثلة نقول أن الروايات المنتخبة تفوح بعبق المينيبية بكل وضوح ، فهذه المقاطع السردية و هي تصور الأوساط الدنيا القذرة تسخر من الحياة الإنسانية التي أصبحت لها القذارة نظافة فلا تحيا إلا بها . « لا رائحة لنا إلا و نحن وسط رنين السيوف و رائحة البارود و الدم المتخثر » .[5]

إن فهم مثل هذه الحقيقة ضروري لفهم مقاصد المؤلف الذي استخرج هذا النوع من الثيمة المينيبية ليوصل للمتلقي كلمته بوضوح ،و خاصة كلمة الحقيقة الوقحة التي صارت لزام الناس المعاصرون .

---

[1] مرزاق بقطاش : براري الموت (خويا دحمان ، دم الغزال ، يحدث ما لا يحدث)، ص :183.
[2] نفسه ، ص : 221.
[3] عبد الملك مرتاض : مرايا متشظية (رواية) ، ص : 23.
[4] محمد ساري : الغيث (رواية) ، ص : 12.
[5] نفسه ، ص : 08 .

هـ ـ «أنتم قوم تفتخرون بسفك الدماء ، ترجون ثوابا على ذلك تحبون شرب دماء الناس في الروابي السبع ، تتطهرون بها تسبحون في مستنقعها الأحمر الذي أراكم تتخبطون فيه . البن و هنا .. و أنتم تتخبطون . و لأنكم لا تحسنون السباحة في الدماء التي سفكتموها . و تفتخرون بذلك و ترجون الثواب و الغفران على ذلك».[1]

و ـ «حقا تطور الناس و صاروا يضعون الورود الحمراء الفاقعة على القبور . القليلون منهم مازالوا يتلون فاتحة الكتاب على أرواح موتاهم . ها هو يفرك يديه بعد أن تذكر ذلك العالم الذي جاء من أقصى أقاصي آسيا الجنوبية ليشهد مؤتمرا اسلامي في هذا البلد . حقا .هي قفزة لا يقدر عليها إلا مخه المتورم هذا . أصيب ذلك العالم بصدمة نفسية عندما رأى الحاضرين يفتتحون مؤتمرهم بالتزام دقيقة صمت على شهداء البلد فصاح فيهم : أيها القوم ، إن لكم فاتحة الكتاب ، فاقرؤوها لقد شهد ذلك المؤتمر و كان من بين الذين صفقوا بحرارة لذلك الاعالم الآسيوي ، صاحب القامة القصير التي تشد الأنظار إليها من الرياحين إلى الورود و إلى الوقوف وقفة العساكر لاستذكار الأموات بدلا من تلاوة فاتحة الكتاب ترحما عليهم ! آه ، علم الجنازات لا بد أن يرتكزأساسا على الأخلاق العالية ». [2]

إن هذان المقطعان السرديان (هـ ـ و) يصوران مدى التفسخ الأخلاقي بأسلوب رمزي و ساخر ، و لأن السارد أراد أن يوصل درجة الحقيقة الوقحة التي وصل إليها الناس ، اعتمد على الناتورالية الفضة لأنها الأنسب إلى الفهم الصائب .

[1] عبد الملك مرتاض : مرايا متشظية (رواية) ، ص :08.
[2] مرزاق بقطاش : براري الموت (خويا دحمان ، دم الغزال ، يحدث ما لا يحدث) ، ص :222.

يقول "باختين" : «إننا نجد ميلا كبيرا لما هو فقير و قذر في الاتجاه التورالي ... إن الاتجاه التورالي الميال للفقر و القذارة عرف تطوره الأوسع و الأكمل و ذلك فقط في المينيبيات ».[1]

1- 3 ثيمة الحدث المتأزم

عندما يريد السارد أن يركز حول حدث ما فإنه يؤزمه في انعطافات معينة ، تتلاشى فيها مواقع الأمكنة و أوقات الزمن فيصبح هذا الحدث كالحلم يقفز من اهتمام إلى آخر .

هذه الانعطافات هي محل الأزمات في الحدث ، و في أغلب الأحيان تعبر عنها العتبة أو الساحة .

أما العتبة و ما ينوب عنها تعتبر في الرواية - من منظور "ميخائيل باختين"- نقاطا أساسية بالنسبة للحدث .

« تلتقي الدلالة اللغوي للفظ مع الدلالة الاصطلاحية في الدراسة الأدبية من حيث الإشارة إلى وجود شيء يعتبر ممرا إلى هدف ما من جهة ، ثم التدليل على وظيفة العتبة التي هي المساعدة على المرور في الدرج من جهة أخرى ». [2]

من أمثلة ذلك :

أ - «أعود إلى الدنيا من عتبات الآخرة ، من الحزن . و من آلاف الأشياء الأخرى التي عبرت وجداني في ظرف أعشار من الثواني و غابت في مجرات لا أعرف عنها شيئا ».[1]

---

[1] ميخائيل باختين : شعرية دوستويفسكي ، تر جميل نصيف التكريتي ، مر حياة شرارة، ص : 167.

[2] أحمد المنادي : النص الموازي (آفاق المعنى خارج النص)، مجلة علامات ، جدة ، ج 61 ،م 16 ، جمادى الأولى 1428 هـ - مايو 2007، ص : 139.

ب ـ « و لعل فرحة العودة من عتبات العالم الآخر تحولت في أعماقي إلى ما يشبه القوة . ذلك أنني ضغطت على يدها بكل قوة ثم تركتها ».[2]

ج ـ « يا أيتها النفس الضالة ، ارجعي إلى ربك مرغمة و قفي أمام باب السعير ، و انتظري الحساب العسير » .[3]

د ـ « أنتم على علم بالتفاصيل الصغيرة التي تحدث عند السادة فرانسوا و ويليام و بيلي ، و لكنكم صم بكم و لا تبصرون شيئا ممن يحدث أمام أعينكم ، و عند عتبة قصور سلاطينكم أصحاب الجلالة و الفخامة ، المحمدين الأحمدين ». [4]

هـ ـ « و لكن بعد أن يأتي الطوفان المنتظر الذي هذا أوانه ، و الذي قيل : تسبقه طيور سوداء ، و قيل حمراء ، ثم تعقبه طيور بيضاء و قيل خضراء ، و الله أعلم بما في ضمير الدهور ، و ما سيأتي به العصور » .[5]

المثال "أ" و "ب" هو الحدث الأهم في حياة الشخصية التي تعرضت للاغتيال، و هو الحدث المتأزم في حياتها ، تلك الرصاصة التي استغرقت ثواني لاختراقه، جعلته يعيش التأزم و كأنه بليون سنة ، زار فيها العالم الآخر و وقف عند عتباته و لكنه ولّ، حينها أكسبه هذا الحدث المتأزم قوة شهدها حين مسك يد الطبيبة لكي تسعفه .

أما المثال "ج" و "د" يعتبر نقطة تأزم لدى السارد، الذي يرى في الناس أنهم على عتبة الانحلال الكلي على الصعيد الاجتماعي و السياسي بخاصة ، فقد أصبحوا لا

---

[1] مرزاق بقطاش : براري الموت (خويا دحمان ، دم الغزال ، يحدث ما لا يحدث)، ص:245.
[2] نفسه ، ص : 248 .
[3] محمد ساري : الغيث (رواية) ، ص : 13.
[4] نفسه ، ص : 07 .
[5] عبد الملك مرتاض : مرايا متشظية (رواية) ، ص : 164 .

يعرفون واجباتهم حتى الجانب الديني لديهم انحل فقدوا هويتهم و أصبحوا على شفا عتبة السقوط لأنهم يجهلون أنفسهم و يمدون البصر للآخرين .

و يعبر المثال "هـ " عن تشبع الحدث حتى التأزم ، ففي هذا المقطع السردي يريد السارد أن يقول ، أن الروابي السبع على عتبة الطوفان، و ما ناب عن العتبة هنا قوله «الطوفان المنتظر الذي هذا أوانه »،أما في المثال "ج" ما ناب عن العتبة قوله «و قفي أمام باب السعير ».

« حدث كل شيء بالضبط مثلما يحدث في الحلم ، حيث تقفز عبر المسافات و عبر الأزمان و عندها تتخطى قوانين الوجود و العقل و لا تتوقف إلا عند تلك النقاط و المسائل التي تثير اهتمام القلب» . [1]

أما الساحة باعتبارها رمز لكل ما هو شعبي و عام فإنها تعتبر النقطة التأزمية لتحديد المصير ، فإما النجاة أو الهلاك لأنها تعتبر الانعطاف المفاجئ للمصير ، مثل :

أ ـ « النار التي يؤججها عبيدكم و إماؤكم في الساحات الكبرى من الروابي السبع . كلما رأت ربوة أوقدت نارا أوقدت التي تجاورها نارها . كانت النار أصلا لهداية السابلة و إكرام الضيف ».[2]

ب ـ « النعش يوضع الآن في قلب المربع الرخامي قبالة ضريح الأمير عبد القادر . القبر الذي يضم الجثمان بعد حين مفتوح إلى جهة اليسار . تربة زعفرانية مبللة بعض الشيء مع أننا في مطلع جويلية . أنظار السياسيين تنتقل ما بين اللون الزعفراني و النعش المغطى بالعلم الوطني . بعض اللغط يتعالى من أجل إفساح المجال دون المؤبن حتى يتخذمكانه بالقرب من النعش . الآن تسكت الكائنات كلها

[1] ميخائيل باختين : شعرية دوستويفسكي ، تر جميل نصيف التكريتي ، مر حياة شرارة، ص :219.

[2] عبد الملك مرتاض : مرايا متشظية (رواية) ، ص :79.

من إنس و وحش و طير . حتى الهوام تسكت هي الأخرى أو هكذا يخيل إلي . و ينطلق صوت المؤبن متحذلقا متصنعا ».[1]

ج ـ « بعد مدة خلاها دهرا ، أشرف على البطحاء المضيئة . حينما خرج من الغابة ، مطأطئ الرأس ، يتخبط ليتخلص من الأشواك البرية اللاصقة بقدميه ، أجبره الضوء الساطع على إغماض عينيه . مشى أكثر من ساعة وسط الظل ليجد نفسه بغتة تحت أشعة الشمس المبهرة ، و في مكان عار تماما . هنا جلس يستعيد أنفاسه ، و يستجمع شتات ذاكرته . ثم وقف يتأمل البناية الجاثمة وسط البطحاء ، بجدرانها المشعة ببياض يعمي البصر ».[2]

يقول "ميخائيل باختين" :

« على العتبة في الساحة فلا يصبح ممكنا إلا الزمن المتأزم حيث تعادل اللحظة فيه أعواما ، و عشرات الأعوام و تعادل حتى بليون سنة ». [3]

السارد هنا لا يستعمل الزمن البيوغرافي التاريخي المستمر نسبيا في معالجته للحدث المتأزم ، سواء على العتبة أم في الساحة ، بل إنه يتخطى حتى الزمن الروائي ليركز الحدث في نقاط التأزم فقط ، و هنا ـ في هذه الأمثلةـ ركز حدثه المتأزم في الساحة . ففي المثال "أ" عبر الحدث عن الكوارث التي أصبحت من سمات الروابي السبع فأصبح مصيرها الهلاك ، على غرار المثال "ج" الحدث هنا تأزم في نقطة الانفراج ، لأنه من هذا المكان سوف تبدأ حياته الشخصية في النزوح نحو الأفضل ، و في ساحة المقبرة بعيدا عن العتبة شهد العوام و الخواص تشييع جثمان الرئيس "محمد بوضياف" و هذا المشهد اعتبر ميدان عمليات

---

[1] مرزاق بقطاش : براري الموت (خويا دحمان ، دم الغزال ، يحدث ما لا يحدث)، ص:187.
[2] محمد ساري : الغيث (رواية) ، ص :25 .
[3] ميخائيل باختين : شعرية دوستويفسكي ، تر جميل نصيف التكريتي ، مر حياة شرارة ، ص :156.

الخصومات و الفضح . فالساسة بخبثهم ، و العامة بتهميشهم ،و الأمن باستغلالهم ، أما الضريح فهو ضحية مكر و اغتيال ،هنا في هذا المكان و في هذه اللحظة يجتمع هؤلاء ككل ليعبروا عن تأزم الحدث .

1 - 4 ثيمة الأناكريزا :

يظهر في المينيبية اسم التجريب السايكولوجي الأخلاقي ،و هو تصوير حالات الإنسان النفسية الأخلاقية الشاذة و غير الاعتيادية ، مثلا : مختلف حالات الجنون / ازدواجية الشخصية / الاستغراق التام في عالم الأحلام / حالات النوم غير الاعتيادية ، النزوات ، و الأهواء التي تصل إلى حافة الجنون و حالات الانتحار.[1]

من أمثلة ذلك :

أ - «مرزاق بقطاش يشعر بنفسه و هم ينزلونه داخل قبره أهذه هي الآخرة ؟ طرحت هذا السؤال على نفسي . شعرت بالحزن يخيم علي بسبب حالة الفراغ ، من حالة اللاعقل حزنت لأنني خشيت ، و أنا المسلم الذي يعيش في القرنين الثالث و الرابع الهجريين . أن تكون سيآتي أثقل وزنا من حسناتي و عدت أسأل نفسي مرة ثانية : أهذه هي الآخرة ».[2]

ب - «هذه المرة أجاب أفراد أسرته بأنه ، من سوء حظه أو من حسن حظه ،لا يشاهد إلا المشهد الأخير من الحياة و هو مشهد المقبرة و الموت و المشيعيين و الزائرين و الزائرات و المقامرين و أشباه العشاق الليليين و مدخني الحشيشة النغمة

---

[1] ينظر السابق ، ص : 169.

[2] مرزاق بقطاش : براري الموت (خويا دحمان ، دم الغزال ، يحدث ما لا يحدث)، ص:242 ، 243.

الجميلة الوحيدة في هذا المشهد الحياتي الأخير إنما هي قمم جبال الجرجرة التي تظهر على بعد و قد كللتها الثلوج و تزنرت سفوحها بضباب أزرق خفيف »[1] .

المثال "أ" دال على الساعات الأخيرة للوعي ، أما في المثال "ب " فدال على فقدان الوعي بالذات و الانحلال في حالة الجنون ، لأن أفراد أسرته «يزداد احساسهم بأنه دخل منطقة الجنون حقا عندما يرون صعوبته في النطق و الطريقة التي تنقلب بها بعض الكلمات دون إرادة منه».[2]

هذا الإنسان المريض لا يشبه الجميع لأنه خرج من الخط الاعتيادي للحياة الطبيعية ، فأصبح ذو نبرة مزدوجة فهو غير مقبول عند الآخرين ، و لا حتى أفراد أسرته و بدوره فإنه يرفض مجتمعه، ابتداءا من أسرته، و يود لو أنه كأصحاب الكهف يرقد لينهض في عالم غير عالمه ، على الرغم من كلماته المقطعة و انقطاع صوته في كثير من الأحيان، فإنه يخفي كلماته الحقيقية و يتظاهر بالعقل السليم ، يقول عندما دخل مصحة المجانين :

« في الحقيقة ، علم الجنازات يبدأ من هذا المكان . أوليست هذه المصحة عبارة عن مقبرة من المقابر ؟ إذا كان مقدرا علي أن أدخل مصحة من المصحات فإن ذلك قد يفيدني في توسيع دائرة معلوماتي عن بدايات الموت . الجنون هو بداية الموت . و هؤلاء الناس حوالي أموات و لكن لا يشعرون . لا أحد يهتم بهم . إنهم عبارة عن أغنام تساق إلى الذبح . هذا يجرب في أجسادهم المتورمة دواءا جديدا ، و الآخر يركز على أدمغتهم شحنا كهربائية قوية بحجة معالجتهم و طرد الشر من نفوسهم ».[3]

---

[1] السابق ، ص : 207 .
[2] نفسه ، ص : 202 .
[3] نفسه ، ص : 228.

الحديث عند هذا الشخص المريض مفعم بالجدال و بالحوارية ، أحيانا يتجادل مع أفراد أسرته و يأنبهم ، و أخرى يتجادل مع قلمه في تدوين جملة أو رفضها ، و يتجادل أيضا مع واقعه و تقاليد مجتمعه ، و يحاور نفسه حول غرابة العالم من حوله ، فأسلوبه مليء بالمينيبية الحوارية و مزدوج الدلالة .

«أسلوب الأناكريزا يعني القدرة على أن تثار كلمة المناقش الآخر و أن تستفز ، و أن يجبر هذا المناقش على الافصاح عن رأيه ، و أن يبوح على كل ما في نفسه ، إن أسلوب الأناكريزا هو استفزاز الكلمة بالكلمة» .[1]

مما يلفت النظر القاص و طريقة سرده لما يختلج في نفوس المصلين إنه يجعل كلمة "المهدي" تستفزهم حتى يلج القاص إلى نفوسهم و يكشف حقيقة وقعها من خلال كلمتهم ، يقول :

«و لا تخرج الأحاديث عن الموت و ما يأتي بعده ، و بالأخص تلك الحدائق الفواحة التي تغص بالخيرات و لا شيء يمنع فيها . حور العين الجميلات ، الكواعب ، الأبكار ، مستلقيات في ثنايا الحدائق العجيبة ، في متناول الجميع ، دون قيود و لا شروط . هاك يا مسكين ، خذ ثأرك من حياة الدنيا اللعينة التي حرمتك من كل شيء ، البيضاء قبل السمراء ، تكون مهفهفة غير مفاضة ، جيدها كجيد الريم ، الرافلة في الدر و المرجان و الحلل المنسوجة بالعقيان ،المقصورة في الثوب الشفاف ، يزيد الغلمة شهوة . لا تعب و لا عمل . أو بالأحرى تصبح مهنة الرجال هناك فض الأبكار . طوبى لكم أيها الفائزون !وما مهنة الفائزات ؟ إن أجرهن على الله ».[2]

---

[1] ميخائيل باختين : شعرية دوستويفسكي ، تر جميل نصيف التكريتي ، مر حياة شرارة، ص: 160 .

[2] محمد ساري : الغيث (رواية) ، ص : 14.

2- الباروديا و تطبيق المنطق الكرنفالي :

«الكرنفال استحال تقريبا إلى أدب ، استحال بالضبط إلى خط قوي من خطوط تطوره ، لقد أصبحت الأشكال الكرنفالية ، بعد أن أعيد وضعها في لغة أدبية وسائل جبارة لفهم الحياة فهما فنيا ، و أصبحت لغة خاصة تمتلك ألفاظها و صيغها قيمة تعميمية رمزية بصورة استثنائية ، أي تعميم باتجاه العمق . إن العديد من الجوانب الجوهرية للحياة بكلمة أدق، طبقات هذه الحياة ، خصوصا تلك الكامنة في الأعماق ، كل ذلك أصبح مما يمكن العثور عليه و إدراكه و التعبير عنه ، وذلك فقط بمساعدة هذه اللغة ».[1]

الحياة في الكرنفال حياة خرجت من خطها الاعتيادي ، يمكننا القول عنها أنها حياة مقلوبة ، الناس في هذا الكرنفال نشيطون و هم مقدمون على قواعده ، لأنها تتيح لهم الكثير من الحرية ،ولأن كل الأسس و لوازم الحياة الاعتيادية تنهار و تتلاشى أمام الكرنفال ، فتلغى القواعد و المراتب الاجتماعية و كل رمز دال على الاحترام و آداب الفعل و المحظورات .

«ربط "باختين" في وقت مبكر بين مفهومي المحاكاة و الكرنفال بفكرة الحواريـــةDialogism التي تفترض أن الكلمات مواضع للصراع ، لأنها لا تستخدم العلامات في المواضع و السياقات المختلفة فقط ، و لكنها تستخدمها أيضا في المواضع و السياقات المتعارضة و المتناقضة ، و من ثم تفقد هذه العلامات التعريف و التحديد و تصبح موضعا إذا جاز التعبير لديالوج بين الخطابات الثقافية و القوى الاجتماعية ، و من ثم تكون النصوص اللفظية أماكن تتوزع عليها (فيها)

[1] ميخائيل باختين : شعرية دوستويفسكي ، تر جميل نصيف التكريتي ، مر حياة شرارة، ص : 230 ، 231.

المساهمات العلنية في المعتقدات و الإيديولوجيات الخاصة ، و تتفرق نتيجة طبيعة المادة الأصلية التي تصنع منها ، إنها تصبح أماكن للتدمير الإيديولوجي» . [1]

2- 1 مبدأ إشاعة روح الكرنفال :

«إشاعة الروح الكرنفالي ليست مخططا خارجيا و جامدا يفصل حسب مضمون جاهز ، و إنما هو شكل مرن إلى أقصى حد خاص بالرؤيا الفنية ، و منهج كشفي من نوعه يمكن من اكتشاف الجديد الذي لم يره أحد من قبل بعد».[2]

اعتمد مبدأ إشاعة الروح الكرنفالي في الروايات المنتخبة من أجل تصوير الواقع المعيشي و الحياة اليومية المعاصرة و يظهر ذلك من خلال :الشتائم اللفظية ، و أشكال الشعوذة ،و الضحك ،و تغيير الأزياء ،و تغيير الملابس ،و المواقع و المراتب الحياتية .

«" باختين "الذي لم يغادر الحقل السياسي ، قد فتش عن موضوع الأدب في علاقات الضحك و التجهم و السخرية و الترصن ، أي في الفضاء الذي يفصل بين تكلس الحركة السلطوية و مرونة الحركة الشعبية . كان "باختين" ، مثل كل مبدع كبير ، كان يبحث في هوامش الحياة اليومية : الفولكلور و العيد الشعبي و الضحك ، عن المركز و الأسئلة المركزية ، مبرهنا أن المركز لا يقع في مكانه تماما ، و أن ما يبدو هامشيا يفضح المركز و يندد به و يعد بتحطيمه أيضا ». [3]

إن الحياة اليومية محشورة بالأحداث المتناقضة الاجتماعية و السياسية بخاصة ، و هنا الرواية تعبر عنها بشكل متميز ، لأن الروح الكرنفالي تغلغل إلى

---

[1] نهلة فيصل أحمد : التفاعل النصي التناصية (النظرية و المنهج) ، ص : 72 ، 73 .
[2] ميخائيل باختين : شعرية دوستويفسكي ، تر جميل نصيف التكريتي ، مر حياة شرارة، ص :245.
[3] فيصل دراج : نظرية الرواية و الرواية العربية ، المركز الثقافي العربي ، الدار البيضاء ـ المغرب ، ط1 ، 1999 ، ص :78.

البنية السردية ، ليخلق في الأخير تجليات متناقضة ، و بموجب كل هذا تولدت الرؤيا الفنية للعالم من الرؤيا الكرنفالية للحياة ، فالنتأمل هذه المقاطع السردية :

*** تغيير الأزياء :**

ـ « كبار السياسيين القدماء لا يقتربون من القبر . إنهم مطرقون برؤوسهم . لا بد من تجديد الحسابات ، من وضع خطط جديدة في سبيل بلوغ هذه الغاية أو تلك دون نسيان الشيء الأساسي و هو تلوين حساباتهم و خططهم ببعض الألوان الشعبية حتى يبدو عليها الصدق، و حتى لا تنكشف خيوط المؤامرات التي يحبكونها ».[1]

ـ « يا أهل الربوة الزرقاء . الراقية المتطورة التي تحترم حريات الناس و حقوقهم . فمن شاء فليؤمن . و من شاء فليكفر . هذا يوم الزينة الكبرى . و شيخكم المتأنق المتألق المتشدق يدعوكم إلى التزين و التبرج ، فيحلق الرجال لحاهم . و من لم يرد حلقها فلا حرج عليه . و لكن يغسلها و يعطرها . و يشذبها و يهذبها. حتى تبدو إن شاء الله وضيئة .... أما أنتن فيا نساء بني زرقان . تبرجن و تزين زينة الله . و لا تخشين أحدا . حتى تكن أجمل النساء و أفتنهن . و أنضرهن و آنقهن . و حتى يفتن الله بكن من في قلبه مرض . و حتى نفتخر بكن أمام الروابي المجاورة المعادية». [2]

*** الحروب :**

ـ «و ها أنا اليوم أعمل الفكر في هذا الموضوع من زاوية جديدة ، زاوية المعني بالأمر في المقام الأول ، زاوية من قد تطير نفسه شعاعا في أية لحظة . أولسنا في حرب مدمرة ؟ أولست طرفا في هذه الحرب من حيث أريد و لا أريد ؟ أوليس هناك أحبة لا قوا مصارعهم خلال فترة وجيزة ؟ أنا معني بالموضوع ، و الزاوية التي

---

[1] مرزاق بقطاش : براري الموت (خويا دحمان ، دم الغزال ، يحدث ما لا يحدث)، ص:192.

[2] ينظر عبد الملك مرتاض : مرايا متشظية (رواية) ، ص : 144- 145.

أنظر منها زاوية عاكسة للأشياء الخارجية ، و من ثمة فهي أيضا عاكسة للأشياء الداخلية ».[1]

***القمار :**

-« إنهم يلعبون الورق ، يقامرون . يكاد يسمع رنين النقود و هي تستقر على الورق للمقامرة . إنهم يلعبون لعبة معروفة : يضع الواحد منهم كمية من النقود فوق مجموعة من الأوراق ، ثم يكشف عنها . الرقم الأعلى في الورقة هو الذي يكسب . أصواتهم تبلغه الآن و لكنها مختنقة ، ضائعة في عالم الليل و صمت المقبرة الرهيب . ألا ما أضيع أولئك الشباب ! أضواء سيارة الشرطة تنطرح من بعيد على الشارع المفضي إلى المقبرة ، و يقوم الشباب من مكانهم على وجه السرعة و ينسربون داخل المقبرة ريثما ينقضي الخطر . الشرطة تعلم أن هذه المقبرة يختلف إليها العشاق و المقامرون و أنواع أخرى من البشر كلما هبط الليل ».[2]

***الضحك :**

-«شر البلية ما يضحك ، يا مرزاق . و لم لا أضحك دون ضحك ، دون أن يقرقر صدري و حلقومي ؟طبيب في ريعان الشباب ، و في قمة الحيوية ، يميل علي ، و في يده خيط الجراحة . يتفحص قفاي أولا ، ثم صدغي . يقول لي بالحرف الواحد : الآن ، ستشعر ببعض الألم . آه ، لو كان في مقدوري أن أنفجر من الضحك . يا للمأساة ! يا للتعاسة !و أين مكان الألم إلا مكاني ؟ هل هناك تخوم

---

[1] مرزاق بقطاش : براري الموت (خويا دحمان ، دم الغزال ، يحدث ما لا يحدث)، ص : 199.

[2] نفسه ، ص : 222،223.

أخرى للألم لم أبلغها بعد ؟ الخنجر الدقيق الحاد في جمجمتي هو قمة الألم وهو ميتافيزيقيا الألم . فلم هذه السخرية مني ، يا سيدي الطبيب ».[1]

***الشتائم اللفظية :**

ـ «عاد العامل ، صاحب البذلة الصينية ، أدراجه ، متمتما شتائم غاضبة ضد البلاد و حكامها . بصق بضوضاء على التراب الحجري ، مسح فمه بظاهر يده ، و اتجه نحو مشجرة الصبار و الوزال الشوكي ».[2]

ـ « أعرف بأنني أضيع وقتي معكم . في الخراء أنتم ، و في الخراء باقون إلى يوم الدين . الحضارة ليست من شيمكم . لا تعرفون البناء ، كل ما تعرفون القيام به ، المنع و القمع لا غير ».[3]

ـ « و أنت غير ذكي . غالبا . متخوف و متردد . حتما . و غير حازم . لا تستطيع أن تنكر . و أنت تجمع بين كل المساوئ ».[4]

*** السحر :**

ـ « إن هؤلاء الدراويش يملكون علاقات مريبة مع العفاريت و الجِنة . لاحظ أحدهم أن الماء قد تبخر . لا يمكن لعملية التبخر أن تتم بهذه السرعة . ألا يكون الشيخ هو الذي مسخ إلى ماء كي يسهل عليه الإفلات من قبضة الغاضبين ».[5]

---

1 السابق ، ص : 252 .
2 محمد ساري : الغيث (رواية) ، ص : 20 .
3 نفسه ، ص : 22.
4 عبد الملك مرتاض : مرايا متشظية (رواية) ، ص : 17 .
5 محمد ساري : الغيث (رواية) ، ص : 30 .

ـ «أخبره الشيخ إدريس في تلك الليلة و هما يتبادلان الحديث داخل مستودع الحصاد أن بإمكان الشخص أن يكتسب نفوذا شيطانيا رهيبا إذا تمكن من اقتلاع ذراع درويشة في الليلة السابعة بعد دفنها ، و تحضير الكسكسي بكفة يدها ثم أكله مخلوطا بأعشاب معينة . و كان الشيخ امبارك مهووسا بتلك الحكاية ، فجرب حظه . و حسب عجوز شارفت على القرن ، صديقة لالة عايشة ، حيث قاسمتها عشرة يستحيل تعداد سنواتها ، في انزواء ثنائي هامس ، و التي تزعم أنها تمتلك علما عظيما حول الدروشة و لكن الخوف من الله و عقابه الشديد هو الذي يمنعها من استخدامه ، إن مثل هذه المغامرات نادرة النجاح . قالت بأن الشيخ امبارك كان عليه أن يعبر نقطة ماء و إلا ما استطاع الهروب بالذراع المقلوع . روت المسنة أن الشيخ و بعد أن تمكن من قلع الذراع ، لم يسمح له الوقت بردم التراب ، لأن كائنات غريبة حامت حوله في صيحات مفزعة . قام مسرعا و جرى نحو الوادي . طبعا كانت الكائنات أسرع منه . حاصرته من كل الجهات . أثناء هروبه ، يكون الشيخ قد رفع رأسه و شاهد وجه الجدة الأثرم ، غاضبا ، متوعدا ، محاطا بالعفاريت . انتابه رعب شل حركته ، و أغمي عليه قبل أن ترفس قدماه حصى الوادي . هناك ، وجد في صباح الغد ، على الضفة الموالية للمقبرة . ختمت العجوز كلامها : لو تمكن الشيخ من عبور الوادي لامتلك نفوذا خارقا يصنع به الأعاجيب ».[1]

ـ « أنا لم أنبش قبرا من القبور و لم استخرج يد ميت من قبره لأفتل الكسكسي مثلما تفعل بعض الساحرات ».[2]

[1] السابق ، ص : 34 .
[2] مرزاق بقطاش : براري الموت (خويا دحمان ، دم الغزال ، يحدث ما لا يحدث)، ص: 226 .

*** تبادل الهدايا :**

ـ « و تزفون إليه أجمل فتاة في الربوة الخضراء . الآن تحت دقات الطبول . و زغاريد النساء المحمومة . ذبحتم له طفلا رضيعا سبيتموه من الربوة الحمراء ، لعشائه، حفظه الله . و معه بقرة صفراء اختطفتموها من الربوة الزرقاء ... و الدهماء يجمعون الحطب . يضرمون النار في ذروة الرابية الخضراء . في انتظار أن يتناولوا عشاء لذيذا.. ربما من بعض مائدة شيخهم الأغر الأبر ..»[1]

ـ «السماء صافية تزينها مصابيح النجوم المتلألئة . بدا نافخ الناي و ضارب الطبل متعبين . توقف صوت الشيخة المغنية و عوضها البراح ليعلن عن تاريخ و مكان الأعراس المقبلة ».[2]

يقول "باختين" في هذا الصدد:

«في الكرنفال ، عرفت المحاكاة الساخرة أشكالا و مراتب على درجة كبيرة من التنوع :صور مختلفة (مثلا أزواجا كرنفالية من مختلف الأنواع) حاكت بعضها البعض بصورة ساخرة بطرق مختلفة ، و انطلاقا من وجهات نظر مختلفة ، لقد كان ذلك بمثابة مرايا مشوهة ، تطول و تصغر ، و تلوي باتجاهات مختلفة و بدرجات متفاوتة ». [3]

ما نلاحظه على هذه البنيات السردية أنه يجري فيها إلغاء المسافات التي تفصل بين الناس ، و الشخصية هنا متحررة حتى الخروج عن الخط الاعتيادي للحياة . نجد هنا كل الدلالات العميقة للبنية الكرنفالية الحاملة للموقف من العالم التي تجعل

---

[1] عبد الملك مرتاض : مرايا متشظية (رواية) ، ص :32.

[2] محمد ساري : الغيث (رواية)، ص : 54.

[3] ميخائيل باختين : شعرية دوستويفسكي ، تر جميل نصيف التكريتي ، مر حياة شرارة، ص : 186 .

الشخصية لا تشبه ذاتها في الحياة الاعتيادية بل تجعلها حاملة لعلاقة ازدواجية تقيمها مع الشخصية التي تحاورها .

«تغور إشاعة الروح الكرنفالي لتصل إلى الطبقات العميقة ، أما طابعها فيتغير ، و تختزل اللحظة المضحكة فهي هنا عالية بما فيه الكفاية إنها هنا تكتم ، و تختزل إلى أقصى حد تقريبا ». [1]

مثلا ، المثال المقدم عن الضحك ، الشخصية هنا تسخر من الطبيب ، رغم أن الموقف يحمل حزنا إلا أنها استحضرت الضحك من قول الطبيب و قلبت المعيار بالقول أن الطبيب هو الذي يسخر منها .

يذكر" ميخائيل باختين" أنه عندما تنتقل صور الكرنفال و الضحك الكرنفالي إلى الأدب ، فإنها تخضع بهذا الفور أو ذاك إلى إعادة صياغة بما يتلائم و المهمات النوعية و الفنية على المستوى الأدبي .

و بالتالي يمكن القول أن هذا المقطع حمل عملية التحول (تحول المسخور إلى ساخر و العكس صحيح)كما حمل عملية التناوب (نيابة الضحك عن الحزن و الألم).

يقول " باختين " في هذا الشأن : « لقد امتلك الضحك الكرنفالي المكافئ بين الضدين قوة إبداعية هائلة ،و بالتالي هي قوة ابداعية هائلة في صياغة و تشكيل الصنف الأدبي . إن هذا الضحك استطاع أن يحيط بالظاهرة و أن يفهمها في مجرى عملية التناوب و التحول ، و أن يركز في الظاهرة قطبي التكون من خلال تناوبيتهما التأسيسية و المجردة في الموت يتنبأ بالولادة ، و في الولادة يتنبأ بالموت ، و في الانتصار الهزيمة ، و في الهزيمة الانتصار ، و في التتويج يتنبأ بالإطاحة من العرش الخ إن الضحك الكرنفالي لا يسمح لأي لحظة من اللحظات الخاصة

[1] السابق ، ص : 242 .

بالتناوب أن تصبح لحظة مطلقة و أن تتجمد في حالة من الجدية الأحادية الجانب» .[1]

« ولكن إياك يا مرزاق بقطاش و إياك ، و ألف إياك أن تضحك لو فعلت ، لانهارت عظام وجهك كلها ، و لتفككت فقرات عمودك . اضحك دونما ضحك يا مرزاق بقطاش لا تضحك بقوة في سريرتك فينهار وجودك كله ».[2]

يطالعنا الضحك هنا بسخرية رمزية يحملها المؤلف نحو الواقع أراد القول أن السعادة و الضحك يحطم الذات ، فكل ضحوك محطم و هنا نلمس اقتران الأضداد فالضحك يقترن بالانهيار و بالتالي هنا ولدت لنا صورة التناقض الذي يحمله المجتمع .

«الضحك هو موقف من الواقع جمالي و محدد تتعذر ترجمته إلى لغة منطقية أي وسيلة محددة من وسائل رؤية الواقع الفنية وفهمه ، و بالتالي فهو وسيلة محددة لبناء الصورة الفنية ، و المحور الفني و الصنف الأدبي. (...) إن الضحك الكرنفالي المكافئ بين الضدين و الابداعي الذي اندمج فيه بقوة المرح و القذف ، السخرية و البهجة ، هذا الضحك هو الذي يولد بالضبط مثل هذه الصور».[3]

« بفضل إشاعة الطابع الكرنفالي أصبح ممكنا تكوين بنية مفتوحة للحوار الكبير ، و سمحت بنقل التأثيرات الاجتماعية المتبادلة بين الناس إلى أسمى مجالات العقل و الروح ، هذا المجال الذي كان دائما و بالدرجة الأولى المجال

---

[1] السابق ، ص : 241 .
[2] مرزاق بقطاش : براري الموت (خويا دحمان ، دم الغزال ، يحدث ما لا يحدث)، ص: 256.
[3] نفسه ، ص : 240 ، 241 .

الوحيد و الأوحد الخاص بالوعي المونولوجي ، و الخاص بالروح الوحيد الذي لا يتجزأ و المتطور بذاته ».[1]

عرض الوجه الآخر من الحياة هو الهدف الأسمى من تطبيق المنطق الكرنفالي في النص السردي ، لأن «إنسانا واحدا يبقى مع نفسه وحدها ، لا يستطيع أن يصل إلى نتيجة حتى بالنسبة للأجواء الأكثر عمقا و خصوصية في حياته الروحية ، و لا يستطيع أن يضطلع بهذه المهمة من دون الاستعانة بوعي غيري . إن إنسان لا يستطيع أبدا أن يعثر على امتلائه و عناه بالاعتماد على نفسه وحدها ». [2]

الضحك الجمعي هو تعبير عن الحوار ، و في حواريته هذه دلالة عن انفتاح الثقافات على بعضها ، و في العمل الروائي فإن انفتاح ثقافات الوعي ـ لدى الشخصيات بخاصة ـ على بعضها ، عن طريق الضحك الشعبي ، ينتج عنه كلمة حوارية و أدبية .

2 ـ 2 مبدأ عدم الكلفة

«المفهوم الخاص بالاتصال البعيد عن الكلفة هو الذي يحدد الطبيعة الخاصة لتنظيم الأفعال الجماهرية ، و مجموعة الحركات و الإشارات الإيمائية gesticulation الكرنفالية الحرة ، و كذلك الكلمة الكرنفالية الصريحة». [3]

هذا الاتصال الحر البعيد عن الكلفة الذي يقوم بين الناس يعتبرعنصر مهما جدا من عناصر الموقف الكرنفالي من العالم ، فالناس الذين تفصل حواجز

---

[1] السابق ، ص : 260 ، 261 .

[2] نفسه ، ص : 261 .

[3] ميخائيل باختين : شعرية دوستويفسكي ، تر جميل نصيف التكريتي ، مر حياة شرارة، ص : ص :179.

الألقاب و المراتب التي لايمكن اختراقها في الحياة الاعتيادية ، هؤلاء الناس أنفسهم يقيمون فيما بينهم صلات حرة و بعيدة عن الكلفة داخل ساحة الكرنفال .[1]

عدول الشخصية عن الحياة العادية و الولوج في حياة تنسلخ فيها عن ذاتها لتصبح شخصية لا تشبه نفسها و تتصرف بما يتعارض و مكانتها في الحياة بما لا يتلاءم و علاقاتها الحياتية هو ما يولد لنا مبدأ عدم الكلفة ، و لكي نتعرف عليها نناقش معا مفهوم التوفيقية و السخرية الرمزية .

ـ تجلي مفهوم التوفيقية :

«التوفيقية eccentricity هي عبارة عن مفهوم category خاص بالموقف الكرنفالي من العالم يرتبط ارتباطا عضويا بمفهوم الاتصال البعيد عن الكلفة .إن هذا المفهوم يسمح للجوانب الخفية من الطبيعة البشرية بالتكشف و الظهور و ذلك من خلال شكل ملموس و محسوس» .[2]

و من أمثلة ذلك :

أـ « و لكن ... لم غابت الشمس عن الروابي ؟ ألستم في أشد الحاجة إلى ضوئها الوهاج ؟ ألستم تتطلعون إلى التمتع بأشعتها الكريمة ؟ ألم تكن الشمس في قديم الزمان . كما جاء في الأخبار الصحيحة ، تشرق على هذه الروابي دون أن تغيب عنها ؟ ثم لحكمة أنتم لا تدركونها أصبحت الظلمات هي التي تغمركم . دون أن تروا الشمس . دون أن تتمتعوا بوهج أشعتها الكريمة . غابت عنكم منذ دهر طويل . أنتم في ظلامكم تتخبطون .. »[3]

---

[1] ينظر السابق، ص : 197.

[2] نفسه ، ص : 180 .

[3] عبد الملك مرتاض : مرايا متشظية (رواية) ، ص : 12 .

ب ـ « حياتنا نحن في آخرتنا . حياتنا في جنة النعيم . نعد لها باغتيال الأطفال في سبيل الله . تقربا إلى الله تعالى ... إذا كان الله قادرا على منح الحياة . فنحن قادرون على سلبها من النفوس .. و ما ذا بعد هذا ، غير الجنة ؟...

السيوف للاغتيال ، و النار للإحراق .

ـ بل نحن أقدر على أكثر من ذلك ».[1]

ج ـ « اعتصم بحبل الله ، رحمته تسع السموات السبع

ـ راك قلتها ، رحمته تسع السموات السبع . و نحن نعيش في الأرض وسط الوحوش ، و رحمة ربك لم تعد تصل إلى أحد من البشر ، أجاب قدور بن موسى بامتعاض .أين هي رحمة ربك و المسلمون غارقون في أوحال الجهل و الفقر و المرض ؟ ».[2]

د ـ « لكنه ظل يردده : ألم أقل لكم أن علم الجنازات تطور في بلدنا ؟ إنه علم حقيقي ، و أنا واضعه و ينبغي أن ندرسه في الجامعات مثلما ندرس تقلبات الطقس و الأجواء . المجتمع تقلب هو الآخر و علينا أن نرصد تقلباته هذه قبل أن يدهمنا الزمن ».[3]

كل معنى في هذه المقاطع السردية يتسم بعدم اللياقة ، إنه عالم مقلوب الحياة فيه انزاحت عن نحوها . هنا تم تعرية الوجه الآخر منها ، و الكشف عنه بشكل جلي. هؤلاء الشخوص ينسلخون عن حياتهم و عاداتهم و دياناتهم و تصرفاتهم ، حتى إننا نلاحظ في المثال "ب " و " ج " تدنيس للنص الديني المقدس ، و التدنيس هو كما يعرفه " ميخائيل باختين ":«منظومة كاملة من أشكال التحقير و الشيمة

[1] السابق ، ص : 81 .
[2] محمد ساري : الغيث (رواية) ، ص : 18 .
[3] مرزاق بقطاش : براري الموت (خويا دحمان ، دم الغزال ، يحدث ما لا يحدث)، ص: 217 .

الكرنفالية ، و أشكال الابتذال الكرنفالية المرتبطة بالقوة الانتاجية للأرض و الجسم ، و أشكال المحاكاة الساخرة الكرنفالية للنصوص المقدسة الخ».[1]

كما نلحظ أنه في المثال الأخير يلجأ الشخصية إلى السخرية في موقف فلسفي مميز ؛ أي أنه يحول السخرية إلى فلسفة .

يقول " ميخائيل باختين" :

«في الكرنفال تمت معالجة و تطوير طريقة جديدة تنظم العلاقة المتبادلة بين الإنسان و الإنسان ، هذه الطريقة وجها لوجه ضد العلاقات التي تترجم التمايز الاجتماعي العاتي داخل الحياة بعيدا عن الكرنفال . و هذه الطريقة الجديدة صيغت في شكل حسي و ملموس ، أما الانفعال به فيقع في مكان وسط بين الحقيقة و التظاهر بها . إن التصرف الجيست gesture و الكلمة عند الإنسان ، كل ذلك يتحرر تماما من سلطة أي شكل من أشكال الواقع القائم على التمايز (طبقة ، مرتبة ، عمر ، ملكية خاصة) هذا الواقع الذي يتحكم داخل الحياة الاعتيادية (خارج الكرنفال) بتصرف الإنسان و كلمته و كل ما يصدر عنه ، و لهذا السبب تصبح هذه الأشياء نفسها من وجهة نظر الحياة خارج الكرنفال ، توفيقية و في غير محلها».[2]

ـ السخرية الرمزية :

إن ما يعطينا سخرية رمزية واضحة في (دم الغزال) هو وصف المؤلف الطقوس الجارية داخل المقبرة ، كيف أن العشاق و المقامرين يلجؤون إليها ، و كذلك كيفية تشييع الجنازات في هذا الزمن .

---

[1] ميخائيل باختين : شعرية دوستويفسكي ، تر جميل نصيف التكريتي ، مر حياة شرارة،: ص: 180 .

[2] نفسه ، ص : 179 ، 180 .

إضافة إلى ذلك يمكن أن نلمس السخرية الرمزية في المقاطع السردية الآتية :

أ ـ « حينما غادر المهدي مركز الشرطة ، كانت الساعة قد تجاوزت منتصف الليل و الحمام قد أغلق أبوابه ، بحيث لم تعد تنفعه الرخصة التي خطها الشرطي بكتابة معوجة لا تكاد تقرأ . و ربما أن الاستقبال كان فاترا في المرة الأولى ، لم يجد الشجاعة الكافية للضرب على الباب . وقف إزاءه وقتا طويلا يتأمل الكتابة الرديئة ، مطأطأ الرأس ، شارد الذهن . فجأة ، و بحركة عصبية ،دعك الورقة ورماها أرضا . ألقى نظرة إلى الشارع المظلم ، استنشق الهواء الطري بقوة و ابتعد عن الحمام بخطى سريعة ».[1]

ب ـ «ما أكرم الذين يسفكون الدماء . و لا يسبحون الله تعالى عزت عزته و جل جلاله إلا بسفك الدم . و خصوصا إذا كان دم الأطفال الطري ، النازف من لحمهم الشهي . أكلا و شما . أي شيء أجمل في الجمال ؟... أليس الله هو الذي جعل الموت وسيلة للتقليل من عدد البشر على الأرض حتى لا تنفجر بأهلها فيجففوا بحارها و ينضبوا أنهارها و يقتلعوا أشجارها قبل أن يعمدوا إلى أنفسهم . فيأكل بعضهم بعضا من أجل الكلإ و الحطب . و الهواء و الماء . و العسل و البصل . و الثوم و التين . و الزيتون و التمر . و الحشف و القمح . و الشعير و الرمان . و السفرجل و اللحم ، و هو ما تفعلونه أنتم الذين سماكم الظلام الظلام ...؟ و أي ذنب فيما لا ذنب فيه ؟ ....»[2]

في المثال "أ" "المهدي" يسخر مما كتبه الشرطي على الورقة و هذه السخرية رامزة إلى رفض النظام القائم و الحياة الجارية ، و المدلول نفسه يعبر عنه المثال "ب" .

[1] محمد ساري : الغيث (رواية) ، ص : 45.
[2] عبد الملك مرتاض : مرايا متشظية (رواية) ، ص : 93 .

يقول"ميخائيل باختين": « تتميز المينيبية بمشاهد فاضحة ، و تصرفات شاذة ، و بأحاديث و مداخلات في غير محلها ، أي تتميز بمختلف أشكال خرق كل ما هو مألوف و اعتيادي في مجرى الأحداث ، و بالمعايير المقررة للسلوك و آدابها بما في ذلك آداب الكلام».[1]

و من الكلمات التي تحمل السخرية الرمزية ، الكلمات الوقحة ، مثل :

«و أطلق زعيقا جلب إليه كل الأنظار : وين رايح آسي رب آه ؟». [2]

يقول " ميخائيل باختين " عن هذه الكلمة : «تتسم كذلك المينيبية بشيوع "الكلمة التي في غير مكانها " و هي في غير مكانها إما بسبب صراحتها التي تبلغ حد الوقاحة . و إما بسبب فضحها المهين للمقدسات و إما بسبب خرقها الحاد لآداب السلوك».[3]

ما نلحظه هو أن الشخصية ساخرة بحكاياتها من غطرسة هذا المجتمع و متناقضاته و تحولاته الممسوخة ...الخ . يظهرهذا بخاصة في الموقف الساخر من السياسة ، فقد استعملت الشخصية ها هنا السخرية النقدية، لأنها الأقرب إلى تمثل الحياة داخل المجتمع للتعبير عن آلامه و أحزانه و تحولاته و تقييم توتراته ، و بالتالي فالشخصية أصبحت مرآة عصرها ، حيث أنها تتغلغل في أعماق المجتمع الذي تعيش فيه ، و ترصد أنماطه البشرية التي تختارها بدقة و عناية ،و مواقفه التي تخلق التوتر في النفس و تدفع إلى التمرد و المقاومة عن طريق التنقيب و التعرية .

---

[1] ميخائيل باختين : شعرية دوستويفسكي ، تر جميل نصيف التكريتي ، مر حياة شرارة، ص: 171 .

[2] محمد ساري : الغيث (رواية) ، ص : 47 .

[3] ميخائيل باختين : شعرية دوستويفسكي ، تر جميل نصيف التكريتي ، مر حياة شرارة ، ص : 171 .

2- 3 مبدأ التكافؤ بين الأضداد :

«مع إشاعة روح عدم الكلفة يرتبط مفهوم ثالث خاص بالموقف الكرنفالي من العالم ، إنه مفهوم العلاقة الكرنفالية غير المتكافئة mésalliance . إن العلاقات الحرة البعيدة عن الكلفة تعم كل شيء : تعم كل القيم ، و الأفكار و الظواهر و الأشياء ، و يبرز في الاتصالات الكرنفالية و الاقترانات .كل ما كان خفيا ، و معزولا و منفصلا عن غيره داخل العقيدة القائمة على التمايز بين الناس في الحياة خارج الكرنفال . فالكرنفال يقرب و يوحد ويربط و يقرن المقدس بالمدنس و السامي بالوضيع و العظيم بالتافه والحكيم بالبليد ...الخ.» .[1]

كل شيء تقريبا في عالم الروايات المنتخبة يعيش جنبا إلى جنب مع نقيضه ، و لكي نعاين هذا نناقش هذه التجليات :

ـ تجلي مفهوم التناوب و التبديل :

في أساس المشهد الطقسي لتتويج الملك و نزع التاج عنه تكمن نواة الموقف الكرنفالي من العالم ، نفسها مغزى التناوب و التبديل ، الموت و التجدد .

«الكرنفال هو بمثابة الاحتفال في الزمن المغير لكل شيء و المجدد لكل شيء ، بهذه الطريقة نستطيع التعبير عن الفكرة الأساسية للكرنفال . و لكننا ننبه مرة أخرى : الفكرة هنا ليست مجردة بل موقف حي من العالم ، يجري التعبير عنه بأشكال محسوسة و ملموسة معاشة و ملعوبة خاصة بالمشهد الطقسي . التتويج و نزع التاج ـ إنه طقس يتكون من وحدتين متضادتين و متكافئتيـــــــــن

[1] السابق ، ص : 180 .

ambivalence، يعبر عن حتمية و تاسيسية التناوب و التجديد ، و عن النسبية المرحة لأي نظام و ترتيب و لأي سلطة و أي مكانة تمايزية ». [1]

من المقاطع السردية التي تدل على هذا :

أ- «ملاعين السياسة لم يحصدهم الرصاص في يوم من الايام اللهم إلا إذا كان البعض منهم ممن يقلقون أصحابهم و ينغصون عليهم عيشهم ».[2]

ب - «بلادنا قطعة من أرض الإسلام ، إذا انتصر الإسلام و تمكن في أي بقعة منها ، ستصلنا خيراته لا محالة ، قال رشيد حلموش . مات عبد الناصر الشيوعي الذي قتل الشهيد سيد قطب ، و ها هو رفيقه الوفي يلتحق به في قاع جهنم . و معهما ، سينتهي عصر الشيوعية . إن خبرك فأل خير . سينتصر الخميني و يقيم دولة إسلامية . حينذاك ، سترون الخير و العدل بأم أعينكم ».[3]

ج - « لا يصدق عينيه . أخيرا ، سيستقر بالمدينة . تذكر المرات العديدة التي اضطر فيها إلى مغادرتها عند اقتراب الليل ، سواء بإرادته أو تحت تهديد الشامبيط الذي يستوقفه مهددا ، و يستنطقه حول عمله و عنوان سكنه ، ليأمره فورا بالخروج من المدينة و الالتحاق بدواره ، أو بإسطبل المعمر الذي يعمل عنده .كم مرة كظم غيظه و طأطأ رأسه و تسلل كاللص خارج أسوار عين الكرمة ، مجترا حقدا دفينا ، تضخم مع الأيام . يغادر الشوارع النظيفة المضيئة ليندفن في الدروب المتربة المظلمة . اليوم ، يقف شامخا يواجه المدينة ، غازيا ، منتصرا ، ينتابه شعور بأن لا أحد سيوقف زحفه . هل حقا أن أحلامه ستتحقق بالسهولة التي يتصورها . و سيصبح مثل الرومي يملك منزلا مبنيا بالحجـــــــر ، بسقفـــــه

---

[1] ينظر السابق ، ص : 181، 182 .

[2] مرزاق بقطاش : براري الموت (خويا دحمان ، دم الغزال ، يحدث ما لا يحدث)، ص : 233.

[3] محمد ساري : الغيث (رواية) ، ص : 21.

المرتفع ، و نوافذه الكبيرة . و غرفه المضيئة . أخيرا سيتخلص من الكوخ الواطئ ، المظلم ، يكاد ينهار على الرؤوس عند أول هبة ريح ». [1]

د- « ـ مرنا بما نفعل أيها الشيخ ... أو يا خليفة الشيخ الأغر الأبر ...

ـ بل أنا لست إلا خليفة الشيخ ... أي أنا الشيخ الأغر الأبر الجديد ...

ـ مرنا يا شيخنا . مرنا بما ترى . فيما ترى . و فيما لا ترى ...» [2]

الملاحظ على البنيات السردية أنها تحمل فكرة الإطاحة من العرش و تولى الآخر كرسي الخلافة التي يقول بها المنطق الكرنفالي ، و هذا هو التناقض بعينه، فعملية التتويج هذه و التعرية تعطينا مفهوما واضحا حول مفهوم التناوب و التعرية، حيث أنه إضافة إلى سمة التناقض توجد سمة أخرى ،هي النسبية المرحة ، أي أنه عندما تتولى الشخصية التتويج فهذا فرح لا يدوم لأنه حتما ستأتي مرحلة نزع التاج . و هذا الأخير لا يحزن لأنه سيتم تتويجه لاحقا ، و هكذا فالمرح و الحزن نسبيان غير دائمين .

يقول " ميخائيل باختين" : « خلال طقس التتويج ، تصبح كل لحظات الاحتفال ، و رموز السلطة التي تسلم للمتوج ، و الملابس التي يرتديها كل ذلك يصبح تكافؤات ضدية و تكتسب ضلالا من النسبية المرحة ، كما تتحول تقريبا إلى لوازم تمثيلية (و لكنها لوازم تمثيلية طقسية) إن معناها الرمزي يكون على مستويين (بوصفها رموزا حقيقية للسلطة) ، أي في عالم خارج الكرنفال يصبح لها معنى واحد ، إنها مطلقة و ثقيلة و جدية و متراصة ». [3]

---

[1] السابق، ص : 83 .

[2] عبد الملك مرتاض : مرايا متشظية (رواية) ، ص : 106 .

[3] ميخائيل باختين : شعرية دوستويفسكي ، تر جميل نصيف التكريتي ، مر حياة شرارة ، ص :182.

« منذ البداية تتراءى عملية الإطاحة عن العرش من خلال عملية التتويج نفسه . و هكذا تكون جميع الرموز الكرنفالية : إنها تتضمن دائما احتمال النفي (الموت) أو العكس . إن الولادة تحمل في طياتها الموت ، و الموت يوحي بولادة جديدة ».[1]

في رواية (الغيث) نعثر على المقطع الآتي : « راحة الفارس ليس للموت بل للحياة ، لا يحمل شخص السلاح و يصعد إلى الجبل من أجل الموت ، بل من أجل رغدة حياة الدنيا و ملذاتها » . [2]

عبر " ميخائيل باختين" عن عملية الإطاحة فقال: « طقس نزع التاج بالذات يبرز بشكل واضح و جلي المضمون الكرنفالي للتناوب و التجديد ، و تبرز كذلك صورة الموت بوصفه قيمة تأسيسية ، و لهذا السبب فإن طقس نزع التاج جرى نقله إلى الأدب أكثر من أي شيء آخر ».[3]

هكذا يتبين مدى أهمية مفهوم التناوب و التبديل الذي جاء به المنطق الكرنفالي إلى الأدب ، و بخاصة إلى الرواية و ذلك من أجل توضيح الوجه الحقيقي للواقع لأنه باجتماع الضدين تتوضح الرؤية .

هذا ما يعبر عنه قول "ميخائيل باختين " : « الطقس الخاص بالتتويج ـ نزع التاج كان له تأثير كبيرجدا على التفكير الأدبي الفني ، إنه حدد نماطا فريدا في عملية الإطاحة من العرش ، خاصا ببناء الصور الفنية و بناء أعمال أدبية كاملة ».[4]

---

[1] السابق ، ص : 182 .

[2] محمد ساري : الغيث (رواية)، ص : 09.

[3] ميخائيل باختين : شعرية دوستويفسكي ، تر جميل نصيف التكريتي، مر حياة شرارة،ص :182.

[4] نفسه ، ص : 183 .

ـ تجلي مفهوم التعارض :

«و ما يتميز به التفكير الكرنفالي شيوع الصور المزدوجة المأخوذة حسب مبدأ التعارض (السامس و الوضيع ، السمين النحيف و هكذا) و التشابه (التوأمان ، الشبيهان) و يتميز حتى باستخدام الأشياء استخداما عكسيا : ارتداء الملابس بصورة مقلوبة (أو وضعها في مكان هو عكس مكانها تماما) وضع البنطلون على الرأس ، أو وضع الأواني في موضع أغطية الرأس ، أو استخدام اللوازم البيتية و كأنها أسلحة ».[1]

من الأمثلة الدالة على مفهوم التعارض :

أ ـ « يا أهل الربوة البيضاء من الأكارم و الأكابر . و الأعالي و الأسافل . و من الرعاع و السوقة . و من الغوغاء و الدهماء ».[2]

ب ـ «اللهم انصرنا إذا حاربنا القبائل و اجعل كلمتنا هي العليا ، و كلمتها هي السفلى . حتى لا يطمع فينا صغير و لا كبير . و لا قوي و لا ضعيف من هذه القبائل المعادية . الفاسقة الفاجرة . التي لا تزال تتربص بنا ...».[3]

ج ـ « و لا أخفي عنك بأن زوجي أخذ رخصة من سي اعمر قبل أن يبني هذا القربي . أتخيل أنكم اتبعتم نفس الإجراء ، أليس كذلك ؟ لا أحد يستطيع غرس قصبة واحدة دون موافقة سي اعمر مهما كان شأنه ».[4]

---

[1] السابق ، ص : 184 .
[2] عبد الملك مرتاض : مرايا متشظية (رواية)، ص : 105 .
[3] نفسه ، ص : 121 .
[4] محمد ساري : الغيث (رواية)، ص : 102 .

د ـ « بعد لحظات ، يصل جثمان الفقيد العظيم . المشيعون ، و هم مئات الألوف ، انطلقوا به من مقر الرئاسة . هذه الألوف المؤلفة ممنوعة الآن من أن تضع أقدامها في أطراف هذا المربع بل و في أيما جزء من أجزاء المقبرة كلها . قيل للمشيعين بطريقة غير مباشرة : أكثرتم التهريج في الشوارع ، و قد حان الآن دور النخبة من أهل هذا الوطن لكي تضطلع بمواراة جثمان الفقيد . ألا ما أشبه هذا المشهد كله بمشهد أولئك الذين يناصرون فريقا كرويا حتى تبح حلوقهم و يمنعون في آخر المطاف من لمس الكأس التي يفوز بها فريقهم . مقارنة في غير محلها ، و لكنها تنطبق غاية الانطباق على هذا المشهد كله . رجال الأمن وضعوا الحواجز بين الجماهير و بين المقبرة على بعد كيلومتر . حرام على الغوغاء أن تزعج هذه النخبة السياسية . و بالمقابل ، لا يحق لهذه النخبة أن تسمع صوتا آخر غير صوت الإمام الذي سيقود صلاة الجنازة على روح الفقيد ... ».[1]

الملفوظات التي تتدل على مفهوم التعارض هي كالآتي : (الأعالي ، الأسافل / كلمتنا هي العليا ، كلمتهم هي السفلى / صغير ، كبير / قوي ،ضعيف / قوة الهمة عند سي اعمر ، ضعفها عند زوج نايلة و الآخرين / المشيعين الجماهير ، النخبة السياسية).

السارد في هذه البنيات أقرن كل قطب بنقيضه حتى تكون صورة اللغة شاملة و متأملة للكون بعمق ، حملت هذه الصورة نبرات السخرية باعتمادها على هذا الازدواج الفاضح الذي صور طبيعة العالم المعكوس .

[1] مرزاق بقطاش : براري الموت (خويا دحمان ، دم الغزال ، يحدث ما لا يحدث)، ص :180.

يقول " ميخائيل باختين" في هذا الصدد : «لكل شيء نسخته البديلة الساخرة ، ذلك أن كل شيء يتجدد و ينبعث بواسطة الموت .. سواء أكان جنائزي أو الاحتفائي».[1]

و من البنيات السردية التي تحمل صورة العالم المعكوس ما يلي :

أ ـ «في الزمن الماضي ، كان السكيرون من أهل القصبة ينزلون إلى رصيف الميناء أو إلى الحاجز الحجري الطويل العريض لكي يتفادوا انتقادات الجيران و الصالحين من أهل الحي . و ها هي الأمور تنقلب اليوم رأسا على عقب ».[2]

ب ـ «لا يزال شابا، و له حوش يتسع لعرش بأكمله . تتهافت العائلات الثرية على تزويجه بأجمل فتياتها . آه على الدنيا الظالمة . تمنح للبعض بالقناطير و تبخل على البعض الآخر حتى بالفتات ».[3]

ج ـ « اللهم إنك رب العزة سبحانك ، لا كفرانك . نتعبدك و نخنع لك . و نسبح بحمدك . و نقدس صفاتك . فلا تبق من أهل هذه الروابي المعادية كلها أحدا . حتى تؤول كل الثروات إلينا ، و المياه إلينا ، و النساء إلينا ، فنسعد و نمرح و نأشر يا ربنا ».[4]

هذه المقاطع السردية تبين كيف أن العالم انقلب إلى ضده ، حرمات الميت اهتكت، و البعض يعاني الفقر المدقع ، في حين أن الآخر أتخمه الغنى . حتى تصرفات الناس تخللتها القولبة فأصبحوا يدعون على غيرهم بالفقر حتى يؤول كل شيء إليهم .

---

[1] ميخائيل باختين : شعرية دوستويفسكي ، تر جميل نصيف التكريتي ، مر حياة شرارة، ص :126.

[2] مرزاق بقطاش : براري الموت (خويا دحمان ، دم الغزال ، يحدث ما لا يحدث) ، ص :220.

[3] محمد ساري : الغيث (رواية)، ص : 106 .

[4] عبد الملك مرتاض : مرايا متشظية (رواية) ، ص: 119 .

يقول " ميخائيل باختين" :

« ارتبطت المحاكاة الساخرة ارتباطا وثيقا بالموقف الكرنفالي من العالم ، إن المحاكاة الساخرة تعني تكوين ازدواج مفضوح ، إنها ذلك "العالم بالمقلوب" و لهذا السبب كانت المحاكاة الساخرة مكافئة بين المتضادين ».[1]

يحدثنا " ميخائيل باختين " أيضا عن صورة "النار " ، بوصفها الواضحة لتبيان التكافؤ بين الضدين ، يقول :

«إن صورة النار في الكرنفال ذات طبيعة تكافؤ ضدين ، هذه النار هي عالم تحطيم و تجديد في آن واحد ».[2]

وردت هذه الصورة بكثرة في رواية (مرايا متشظية) حاملة معها رموز عدة، أهمها رمز العنف الإرهابي ، يقول "عبد الملك مرتاض ":

« النار النار يا همج ضرموها . اكشؤوها . أججوها . مدوها بالحطب الجزل حتى تحرق الحب . و تحرق الرحمة . و تصلي التسامح بشواظها . فتمتلئ القلوب حقدا ضاريا . كهذه النار الجميلة التي أراها تتأجج أمامكم . بينكم . فيكم . عليكم . حولكم . من أجلكم . حتى تستحيلوا أنتم أنفسكم إلى نار . و تستحيل النار نفسها إلى أنتم . فأنتم النار الفتنة الحرب الحقد الشر العذاب التشدد . ما أروعكم يا بني خضران حين سماكم الظلام ، الظلام ... ».[3]

نجد صورة النار في (دم الغزال) و (الغيث) لكن بصورة ضمنية . نار الإرهاب هي التي حاولت اغتيال "مرزاق بقطاش" حين اخترقت رصاصتهم دماغه ، و فئة المتدينين ـ "المهدي" و زملائه ـ الذين فهموا الدين الإسلامي بالخطأ هي

---

[1] ميخائيل باختين : شعرية دوستويفسكي ، تر جميل نصيف التكريتي ، مر حياة شرارة،ص :186.

[2] نفسه ، ص : 184.

[3] عبد الملك مرتاض : مرايا متشظية (رواية) ، ص : 163.

التي تسببت في آلام المجتمع فانتشرت الآفات و عم الظلم و الحقد جاء هذا في رواية (الغيث) .

لقد فهم كل من (مرزاق بقطاش / محمد ساري / عبد الملك مرتاض) جوهر الصنف المينيبي، و تأثروا به ، لذلك فقد آتوها في نصهم ، لما لها من أهمية كبيرة من أجل فهم العالم فهم أعمق . و الغنية بإمكانياتها من أجل التغلغل في أعماق النفس البشرية للكشف عن السعة الفكرية للكون .

إضافة إلى عملية التأثر و التأثير هذه ،ما أهمنا أيضا هو عملية التجدد لهذه الأوصاف ، حيث أنها و في كل مرة تتجدد بطريقة فريدة و متميزة ، مثلا كيفية اشتغال صورة اللغة في الحديث عن النار عند كل واحد منهم ، فكل من هؤلاء الكتاب له طريقته الخاصة في توظيف اللغة داخل عمله الأدبي .

نصل إلى أن عملية التأثير و التأثر لا تتم بوجود إحداهما من دون الأخرى ، كما أن كل صنف لا يغير من أسس الصنف الآخر ؛أي أنه رغم تأثير الصنف المينيبي في الكتاب و بروزه بشكل واضح و حواري داخل المتن الروائي إلا أنه لا يغير من قواعده شيء .

يقول "ميخائيل باختين" :

« أشكال الفلكلور الكرنفالي ما تزال تمارس قدرا من التأثير المباشر على الأدب حتى الوقت الحاضر ، و لكن هذا التأثير يبقى في أغلب الأحوال ، محدودا في نطاق مضمون العمل الأدبي ، فلا يمس أسسه الصنفية ، أعنى أن هذا التأثير يفتقر إلى القوة القادرة على تغيير الشكل الصنفي ».[1]

---

[1] ميخائيل باختين : شعرية دوستويفسكي ، تر جميل نصيف التكريتي ، مر حياة شرارة،ص :193.

الحقيقة الأولى التي ينبغي تسجيلها بخصوص الأنماط الثلاثة لخلق حوارية اللغة في الرواية ، هي أنها كلها تهدف إلى خلق ما سماه "ميخائيل باختين " صورة اللغة ،لأن الرواية في نظره لا تتحدث بلغة واحدة ، بل هي تعتمد أساسا على تعددية الأصوات اللغوية ، و تخلق من هذه التعددية أسلوبا كليا عاما شاملا ، هو صورة لمجموع اللغات المندمجة فيها .[1]

[1] حميد لحميداني : أسلوبية الرواية (مدخل نظري) ، ص : 84.

خامسا : الحوار الحواري

«الحوار هو إجراء فني يلجأ إليه الأدباء لبناء خصوصهم و تنظيم مقولاتهم و عرض آرائهم ، نجده في النصوص الأدبية على اختلاف أنواعها بنسب متفاوتة .. و قبل ذلك كان الفلاسفة اليونان السبق في استغلاله على هذا النحو شفويا (سقراط) أو كتابيا (أفلاطون) لعرض أفكارهم و شرح رؤاهم في مختلف القضايا التي تناولوها ، فأصبح بذلك نوعا أدبيا قائما بذاته ».[1]

أما " ميخائيل باختين " فيعتبر الحوار هدفا بذاته و ليس مجرد وسيلة ، الحوار هنا ليس مقدمة تقود إلى الحدث ، بل هو نفسه حدث إنه لا يعتبر كذلك وسيلة للكشف عن الطبع الجاهز للإنسان كلا ، فالإنسان هنا لا يعمل فقط على الكشف عن نفسه في الخارج بل هو يصبح لأول مرة ما هو عليه بالضبط ، أي أنه يتكشف ليس فقط للآخرين ، بل و لنفسه ذاتها أيضا ، أن تكون فهذا يعنـــــــي أن تتعاشـــــر حواريا ، و عندما ينتهي الحوار ينتهي كل شيء ، و لهذا فإن الحوار لا يستطيع في الحقيقة أن ينتهي بل و يجب أن ينتهي .[2]

في حديث " ميخائل باختين " عن الحوار استند لمدى فهم الوعي عند الشخصية الروائية ، فنلاحظ أن في كل مرة تلتفت إلى الآخر و تتوجه إلى نفسها حاملة لها علامات استفهام ، و لا تفهم نفسها إلا باللجوء إلى الشخص المتلفت إليه ؛أي من خلال العالم الخارجي ، و هكذا تتكون العملية الحوارية داخل العمل الأدبي .

---

[1] إبراهيم صحراوي : النص الأدبي فضاء للحوار ، علامات ، جدة ، ج54، م 14 ، شوال 1425هـ - ديسمبر 2004، ص : 598.

[2] ينظر ميخائيل باختين : شعرية دوستويفسكي ، تر جميل نصيف التكريتي ، مر حياة شرارة،ص :365.

يقول : « إنه يستحيل التمكن من الإنسان الداخلي ، و رؤيته و فهمه ، بأن نجعل منه موضوعا للتحليل الحيادي و الخامل ، كما يستحيل التمكن منه عن طريق الاندماج معه و تحسسه . كلا ، إن من الممكن الاقتراب منه و الكشف عنه ، أو بكلمة أدق ، اجباره على التكشف وذلك فقط عن طريق الاختلاط به ، و بطريقة حوارية ».[1]

و لكي نعمق الفهم أكثر نقوم بدراسة الآتي :

أ- الجدل الخفي و الوعي المتفكك :

«من الطبيعي أن تكون كلمة " الحديث الذاتي " Monolog هي الكلمة الأولى التي سترد إلى الذهن ، بوصفها اصطلاحا مضادا لمصطلح الديالوج Dialog ، و لكن الطريف في الأمر أن "باختين" يوسع مفهوم الحوارية إلى درجة يصير فيها المونولوج (الحديث الذاتي) نفسه حواريا ؛ أي بمعنى أن للأخير بعدا تناصيا ، يقول "باختين" حتى بين أشكال من الانتاج الشفوي المونولوجي ، فإننا نلاحظ دائما وجود علاقة حوارية» .[2]

يحدثنا "باختين " أنه «في الكلام الأدبي تكون أهمية الجدل الخفي ضخمة جدا ، في الحقيقة في كل أسلوب يوجد عنصر الجدل الداخلي ، الفرق فقط في الدرجة و في طبيعة هذا الجدل ، إن كل كلمة أدبية تحس بهذه الدرجة من الحدة أو تلك بمستمعها ، و قارئها ، و ناقدها . و تتضمن داخل نفسها

[1] السابق ، ص : 365.

[2] نهلة فيصل أحمد : التفاعل النصي التناصية (النظرية و المنهج) ، ص : 105 .

اعتراضاته ، و تقويماته ، ووجهات نظره المسبقة ، و بالإضافة إلى ذلك فإن الكلمة الأدبية تحس بوجود الكلمة الأدبية الغيرية إلى جانبها ، بالأسلوب الغيري ».[1]

هذا يعني أن المتحدث واحد، لكننا نحس في كلمته صوتان يتحاوران ، فالكلمة الغائبة تلقي بظلالها في الكلمة الماثلة عند الشخص المتحدث فنراها شديدة التوتر.

« ذلك أن كل كلمة موجودة فيها تفوح بكل خيط من نسيجها بالمتحاور الآخر غير المرئي و تستهدي به ، و تشير إلى الكلمة الغيرية التي لم تنطق ، و الموجودة وراء حدودها ، و خارج نفسها ».[2]

و ما يعبر عن الجدل الخفي و الوعي المتفكك في العمل الأدبي ما يلي :

1 - الكلمة بتلفت :

« التصريحات الاعترافية الهامة من جانب الأبطال مفعمة بالعلاقة المتوترة تجاه الكلمة الغيرية حولهم و التي يبادرهم إليها الآخرون ،تجاه رد فعل الغيري علـــى كلمتهم حوله. ليس الأسلوب و النغمة و صداهما هما اللذان يتحددان على ضوء المبادرة الغيرية ، بل و معهما حتى البنية الداخلية الدلالية لهذه التصريحات ». [3]

أي أن الكلمة هنا تتجه دائما إلى الكلمة الغيرية ، ففي أسلوب المتحدث نجد تنميق أو تبرئة أو التظاهر بعدم الاهتمام ، و وراء هذه الحالات قوة دافعة هي قوة تأثير الكلمة الغيرية داخليا .

---

[1] ميخائيل باختين : شعرية دوستويفسكي ، تر جميل نصيف التكريتي ،مرحياة شرارة،ص :287.

[2] نفسه ، ص : 288.

[3] نفسه ، ص : 300.

لذا نجد المتحدث يتلفت دائما إلى المؤثر، هذا التلفت يظهر بالدرجة الأولى في هذا الكبح للكلام و قطعه المستمر بواسطة التحفظات ، الكبح و القطع اللذين شاعا في هذا الأسلوب[1] ، و لكي نفهم أكثر نناقش :

1-1 الكلمة المنمقة :

يقول " ميخائيل باختين" عن الكلمة المنمقة أن « الحوارية العميقة و الجدالية الخاصة بالوعي الذاتي و بتأكيد الذات يجري الكشف عنها هنا بجلاء تام ».[2]

و من أمثلة ذلك :

أ ـ « و قال في نفسه : ما أجمل هاتين الفريستين ! لم تسألاه في بادئ الأمر . بل أمعنتا النظر فيه ثم انهالت الأسئلة منهما . فجعل يجيب بتأدب و بكل ثقة و اعتداد ».[3]

ب ـ « صنع اعمر حلموش تاريخه الخاص ، رويدا رويدا ، حكاية فوق حكاية ، يعجنها حسب هواه ، مازجا بين الذاكرة و الخيال ، إلى أن أضحى هو نفسه لا يفرق بين ما وقع فعلا و ما أضافه أو حوره . يصر أن ما يحكيه هو عين الصدق ، و الويل لمن يطرح الأسئلة الشكاكة ، أو يبدي امتعاضا من ضخامة بعض الأحداث . سينزل عليه غضب سي اعمر كالصاعقة . و سيحرم من الجلوس في البطحاء مع الجماعة . و ربما تم نفيه من الحي ». [4]

ج ـ « في الغد ، لممنا امتعتنا زوليخة و أنا و قصدنا الحمام . قضينا وقتا بين الغسل و الثرثرة و التمدد على البلاط الساخن ، و ختمنا يومنا بحصة تجميل تليق

---

[1] ينظر السابق ، ص : 200.

[2] نفسه ، ص : 303 .

[3] مرزاق بقطاش : براري الموت (خويا دحمان ، دم الغزال ، يحدث ما لا يحدث) ، ص : 227.

[4] محمد ساري : الغيث (رواية) ، ص : 62.

بالعرائس . استعدت شبابي و حيويتي . سخرت من قنوطي و يأسي . ما أحمقني ، مجنونة أستحق ردفة بمشحط زيتونة . الآن يمكنني التفكير في مشكلتي بكل صفاء ذهن ».[1]

هنا التلفت إلى الكلمة الغيرية الاجتماعية حدد أسلوب البطل المريض في "أ" ، و "اعمر حلموش" في " ب" ، و "نايلة" في "ج" .

فجواب التأدب و الثقة عند البطل المريض غير ما في نفسه، أو عكسها ، و الكلمة الغيرية أثرت في "اعمر حلموش" فسببت له معاناة و خلل في رؤية الحقيقة. و يتبين هذا في تصرفه بالزيادة و الحذف في حكاياته البطولية أثناء الحرب ،حتى أضحى هو نفسه لا يفرق بين ما جرى له فعلا و ما كان من اختراقه ، و هذا جراء تلفته للكلمة الغيرية ، لتنميق كلمته حسب ما تهواه ، هذه الكلمة الغيرية .و بالاعتبار القارئ يمثل العامل الخارجي ، و الكلمة الغيرية التي تؤثر في وعي "نايلة" ، فإن قولها في المثال "ج" يعبر عن تنميقها لكلمتها، لخوفها أن يظن بها المتلقون ـ لحكاية فعلتها ـ السوء ، فحاولت أن تقضي على مثل هذا الانطباع الخطأ ، كونها لا تزال شابة وتستطيع تجديد نفسها ثانية و إيجاد حلول صائبة لمشكلتها .

يقول " ميخائيل باختين " :

« إن موقف البطل تجاه نفسه بالذات يرتبط ارتباطا وثيقا بموقفه من الانسان الآخر و بموقف الإنسان الآخر منه ، إن وعيه بنفسه ذاتها ، هذا الوعي يحس نفسه طوال الوقت على خلفية وعي الإنسان الآخر ، إن "أنا من أجل نفسي " منعكسة على خلفية "أنا من أجل الآخر ».[2]

---

[1] السابق ، ص : 167 .

[2] ميخائيل باختين : شعرية دوستويفسكي ، تر جميل نصيف التكريتي ،مر حياة شرارة،ص :302 .

و لهذا السبب فإن كلمة البطل حول نفسه تتكون تحت التأثير المستمر لكلمة الآخر حوله .

رأينا كيف أن المتكلم يبادر للرد على كلام محتمل يمثل الكلمة الغيرية ، و نلمس ذلك من خلال نبرة قوله، و كذلك جل التحفظات و التلطيفات التي يمكن أن تشوه بنية كلامه ، و نلمس هذه النبرة خاصة في هذا المقطع السردي الآتي :

« و إذا كانت العين غاصة بالموردين ، خاصة في نهاية الظهيرة ، عند اقتراب المساء و انخفاض الحرارة ، يمسك الدلو الحديدي الحدودب ، يملأه ، يضعه في يد الطفل ، ثم يقول بصوته الخشن :

ـ إن ابن "الشيخ امبارك" يسكن بعيدا عنكم ، و أبوه بحاجة إلى مساعدته . اذهب يا بني و احرص على عدم دفق الماء أثناء الطريق .

في واقع الأمر ، لم يكن المهدي يسكن أبعد من الآخرين ، و لكنها الحجة التي وجدها المجاهد لتبرير فعله ».[1]

التلطيفات التي أدخلها "اعمر حلموش" لتنميق كلمته تمثلت (يسكن بعيدا عنكم ، و أبوه بحاجة إلى مساعدته) ، أما نبرته فكانت خشنة قوية في قول السارد (ثم يقول بصوته الخشن) ، حتى لا يضعف موقفه أمام الآخرين .

إن ولوج نبرات من ردود غيرية إلى كلام "اعمر حلموش" أثرت في كلمته ، فجعلته يتجه نحو نبرة قوية حادة لكي لا يكشف كذبه . لأنه وراء قوله نفهم ما يريده من الآخرين أن يفهمه بقولته ، و هكذا يتغلغل الوعي الغيري داخل الوعي الذاتي للبطل.

[1] محمد ساري : الغيث (رواية)، ص : 115.

يقول " ميخائيل باختين" : « تتغلغل إلى داخل الوعي الذاتي للبطل وعي غيري بشأنه و في تعبير البطل عن نفسه ألقيت كلمة غيرية بشأنه ، إن الوعي الغيري و الكلمة الغيرية تستدعي ظواهر نوعية تعمل على تحديد تطور مجموعة المواضيع الخاصة بالوعي الذاتي للبطل و انكساراته ، و تنميقاته ، و احتجاجاته ، هذا من ناحية و في ناحية أخرى فهي تحدد كلام البطل مع عدم انتظام نبراته ، و انعطافاته النحوية ، و التكرار الذي فيه ، و التحفظات و التمطيط ».[1]

1 - 2 الكلمة مع المداهنة :

«المداهنة هي أن يترك المرء لنفسه إمكانية تغيير المعنى الأخير و النهائي لكلمته ، و إذا كانت الكلمة تخلق مثل هذه المداهنة ، فإن من شأن ذلك أن ينعكس حقا على بنيتها . إن هذا المعنى الآخر الممكن ، أي المداهنة المخلقة ، هو بمثابة الظل الذي يرافق الكلمة ، إن الكلمة مع المداهنة يجب أن تكون بحكم معناها الكلمة الأخيرة ، و إن تدعي ذلك ، أما في الواقع فهي تعتبر مجرد كلمة ما قبل الأخيرة ، و تترك وراء نفسها نسبية ، غير نهائية ». [2]

و من أمثلتها :

أ ـ « يقول بنو خضران : نحن ؟ ما لنا و للعمل ؟ نوسخ أيدينا ؟ يريدون منا أن نكون وسخين بالعمل مثل بني زرقان ، الجوس ؟ نعوذ بالله من الوسخ ، كما نعوذ به من العمل ».[3]

ب ـ « فقدت لسانها ، ارتبكت ، ثم ابتسمت بمرارة ، قبل أن تقول متلعثمة :

---

[1] ميخائيل باختين : شعرية دوستويفسكي ، تر جميل نصيف التكريتي ،مر حياة شرارة، ص : 305 .

[2] نفسه ، ص : 339 .

[3] عبد الملك مرتاض : مرايا متشظية (رواية) ، ص : 21.

ـ معزتي ... عطشت المسكينة .. و دلو الماء ؟ أين الدلو ، لقد تركته في الصباح هنا . ربما رماه الأطفال وسط القصب ... نزلت إلى الساقية أبحث عنه . لم أجد شيئا . ربما أخذه زوجي إلى البيت . سأذهب لجلبه . إن معزتي المسكينة تكون قد ماتت عطشا ».[1]

ج ـ « و يرتاع مرزاق بقطاش في قرارة نفسه ، لكن لا يظهر سيء من هذا الارتياع على وجهه و في سلوكه . استذكر رد ذلك الطبيب على سؤال طرحه عليه أحد معارفه : و لماذا تمارس الطب في حي القصبة ؟ إذا أنا لم أمارس الطب في حي القصبة ، فأين أمارسه إذا ؟ و حامت الشبهات شرقا و غربا ، و قضي الأمر الذي فيه تستفتيان .و جاء رجال الشرطة يلفتون انتباه مرزاق بقطاش ، و نصحوه باتخاذ الحيطة و الحذر . قال : و لماذا هذا التهويل كله ، فأنا غير معني بالأمر ؟».[2]

من خلال هذه الأمثلة يمكن استخراج الكلمة الأخيرة في كل قول :

أ ـ الكسل و عدم العمل

ب ـ الخيانة و العار

ج ـ التستر وراء الخوف

في المثال " أ " "مرزاق بقطاش" / البطل يريد أن يعرف بنفسه في قوله :

« و لماذا هذا التهويل كله ، فأنا غير معني بالأمر ؟»، و في هذا نلمس مداهنة لأنه يريد أن يبرء نفسه لرجال الأمن .

---

[1] محمد ساري : الغيث (رواية)، ص : 105 .

[2] مرزاق بقطاش : براري الموت (خويا دحمان ، دم الغزال ، يحدث ما لا يحدث)، ص : 237.

يقول "باختين" : «المداهنة تجعل كل تعريفات الأبطال لذواتهم قلقة ، و الكلمة فيها لا تتشبث بمعناها ، و هي مستعدة أن تغير في كل لحظة نغمتها و معناها الأخير ، و كأنها حرباء ».[1]

إن قوله هذا يعبر عن الكلمة الأخيرة حول الذات ،غير أن ما بداخله عكس ذلك .

أما في المثال "ب " فـ "نايلة" ستعرب عن ندمها لاحقا تقول :« يا خالتي ، أستري ما ستر الله .. من ستر مؤمنا ستره الله في الدنيا و الآخرة » [2]، و في هذا إدانة لنفسها و إقرار من أجل تعريف الآخرين لذاتها .

يقول " ميخائيل باختين " بأن تعريف الذات الاعترافي ، على سبيل المثال ، الذي ينطوي على المداهنة يعتبر بحكم معناه نفسه الكلمة الأخيرة حول الذات ، و تعريفا نهائيا للذات ، أما في الواقع فهو يضع في باله في قرارة نفسه ،امكانية تقويم مضاد و معاكس لنفسه بواسطة الآخرين . إن البطل و هو يعرب عن ندمه ، و هو يدين نفسه ، إنما يريد في الواقع فقط أن يستفز إطراء الآخرين و قبولهم ، إنه إذ يدين نفسه إنما يريد و يطالب أيضا من أجل أن ينافسه الآخرون على تعريف الذات[3].

فالفتاة التي ارتكبت الفاحشة تقر بأنها مذنبة ، و أن على "لالة فطومة" عذرها ، لأن هذه الشخصية ـ نايلة ـ تكره أن ترى الآخرين يدينونها ، و كأنها تريد القول : أنا أدين نفسي و الغير لا يدينني بل يعذرني .

هذان الصوتان موجودان داخل شخص واحد ، و يحققان بهذا ازدواجية داخلية . و تبقى هذه الشخصية تائهة تبحث عن نفسها داخل هذه الازدواجية لأنها

---

[1] ميخائيل باختين : شعرية دوستويفسكي ، تر جميل نصيف التكريتي ،مر حياة شرارة، ص : 340 .

[2] محمد ساري : الغيث (رواية) ، ص : 105 .

[3] ينظر ميخائيل باختين : شعرية دوستويفسكي ، تر جميل نصيف التكريتي ،مر حياة شرارة، ص: 335 .

تعلم أن ما قالته إنما يمثل الكلمة الأخيرة الموهومة لا غير ، و هي لا تستطيع أن تندمج مع نفسها في صوت مونولوجي واحد كما أنها لا تستطيع أن تنهي الحديث مع نفسها ، لأن صوتها لا يعرف الانجازية و هذا هو أسلوب الكلام اللانهائي داخليا .

«إن المداهنة تجعل البطل مزدوج الدلالة ، و لا يمكن الإمساك به حتى بالنسبة لنفسه هو بالذات . و من أجل أن يشق طريقه إلى نفسه يتعين عليه أن يذلل طريقا طويلا ، إن المداهنة تشوه بعمق موقفه من نفسه ، إن البطل لا يعرف أي رأي ، و لا أي تأكيد ينطوي عليه حكمه النهائي آخر المطاف : هل تنطوي على رأيه الشخصي المعبر عن الندم و الإدانة ، أو على العكس ، على مرأى الآخرين المتمنى ، و المكره من قبله على قبوله و تبرئة ساحته هو» . [1]

3-1 الردود الغيرية المستبقة :

« هذا الاستباق يمتلك خاصية بنائية متميزة : إنه يسعى إلى اللانهائية الدميمة . إن نزعة هذه الاستباقات تؤدي إلى أن تحتفظ لنفسها بالكلمة الأخيرة . و هذه الكلمة الأخيرة يتعين عليها أن تعبر عن استقلالية البطل الكاملة عن النظرة الغيرية و الكلمة الغيرية . و أن تعبر أيضا عن لا مبالاته التامة تجاه الرأي الغيري و الحكم الغيري . إن أكثر ما يخشاه هذا البطل هو أن يظن الآخرون انه يعبر عن ندمه أمام الآخرين ، و أنه يلتمس الصفح عند غيره ، و أنه يذعن و يستسلم أمام حكمه و تقويمه . و أن تأكيد ذاته يحتاج إلى إقرار و اعتراف من جانب الآخرين .في هذا الاتجاه يحاول البطل أن يستبق الرد الغيري ، و لكنه بفضل هذا الاستباق بالذات للرد الغيري و بفضل جوابه عليه ، بفضل ذلك يبين مجددا للإنسان الآخر (و لنفسه بالذات) استقلاليته التامة عنه . إنه يخشى أن يظن الإنسان الآخر أنه يخشى رأيه فيه . غير أنه بخوفه هذا يبين بالذات تبعيته للوعي الغيري . و عجزه

---

[1] السابق ، ص : 340 .

أن يطمئن إلى تقرير المصير الذي حدده شخصيا . إنه برفضه يثبت بالضبط ما أراد رفضه ، و هو نفسه يعرق ذلك . من هنا تلك الحلقة المفرغة التي وجد فيها الوعي الذاتي للبطل و كلمته نفسيهما فيها ». [1]

و لكي نوضح كلمة الردود الغيرية المستبقة، نستحضر المقاطع السردية الآتية :

أ ـ « و قد استطاع هو أن يكتشف هذه المخاوف من جانبهم ، فطمأنهم بصوت متعثر بأنه يتمتع بكامل قدراته العقلية ، و بأن لا خوف عليه من هذه الناحية . و أكد لهم أنه لا يشبه جارهم ، ذلك الذي عاد من هولندا في يوم من الأيام و قد اختل عقله اختلالا كليا بسبب داء السفلس الذي نهش دماغه . لقد حاول هذا الجار في فورة عصبية أن يقتل أخاه بالسكين ، فهب أبناء الحي كلهم و اقتادوه إلى مستشفى الأمراض العقلية . طمأنهم من هذه الناحية على أنه ترجاهم أن يتركوه و شأنه ». [2]

إن ما يؤكد أن هذه الكلمة هي رد غيري مستبق هو المواصلة في القراءة إلى حيث «ابتسم لنفسه ثم انفجر ضاحكا ، و هز رأسه و هو لا يكاد يصدق ما يعتور دماغه من أفكار : حقا ، أنا مذبذب ، منطقة الأنبياء مذبذبة حقا في دماغي ، و إلا فما الداعي إلى هذا القفز كله عبر العصور و الأفكار و الحضارات و الفسفات و الرؤى ؟ لم يعجبه هذا الاعتراف من جانب نفسه بأنه مذبذب الرأي . و من حسن حظه أن اعترافه هذا ظل حبيس نفسه ».[3]

إن البطل المريض يعجبه أنه من حسن حظه أن اعترافه هذا ظل حبيس نفسه ، خوفا من معرفة أفراد أسرته بحقيقته العقلية و هو يعترف بها بعظمة لسانه . ففي إعرابه عن كامل قدراته العقلية يهمش ما يظنه الآخرين به ، و ذلك بالانتقال

[1] السابق ، ص : 334.
[2] مرزاق بقطاش : براري الموت (خويا دحمان ، دم الغزال ، يحدث ما لا يحدث)، ص :206.
[3] نفسه ، ص : 212، 213 .

من موضوعه إلى موضوع الحكي عن جارهم المريض فعلا ، لأنه يخشى رأي الآخرين فيه .

ب ـ « حقا كنت تريد أنت عالية بنت منصور . لكن الله سبحانه أراد لدى نهاية الأمر هذه الفتاة الحسناء . أنا راض بما قسم لي الله سبحانه . استمتع بها إلى حين وقوع عالية بنت منصور فريسة أو سبية . إن شاء الله . إن وقعت ، و لا ريب في أنها واقعة ما وقعت . و ما ستقع . إن شاء الله تعالى عزت عزته و جل جلاله ».[1]

في هذا المقطع السردي يبين كيف أن "شيخ الربوة "يؤكد ما أراده برفضه إياه . و في هذا استباق للرد الغيري ، إن الكلمة الغيرية أثرت فيه و جعلته يستبق ردود غيرية متوقعة تفهم من خلال الأسلوب الذي تكلم به شيخ الربوة . و بالتالي فالكلمة الغيرية في هذا المثال أثرت عليه بشكل غير مباشر .

أما المثال الذي يبين تأثير الكلمة الغيرية بشكل جلي ، قول "نايلة" :«ليحدث ما يحدث . لم أعد أبالي . في حقيقة الأمر . لم أكن أعرف ماذا علي أن أفعله بالضبط ». [2]

لفهم تأثير الكلمة الغيرية في كلمة "نايلة" يجدر بنا تأويل كلامها ، فنفترض محاورغائب و هو ما اصطلح عليه "باختين" اسم "دياتريب" [3] و هو هنا : **المجتمع الأخلاقي** ؛ أي أن هذا الكلام هو حوار مدموج و حين نفصله نتصوره كالآتي :

المجتمع الأخلاقي : لماذا اقترفت هذه الفاحشة ، ألم تفكري فيما سيقوله الغير عنك ؟

نايلة : ليحدث ما يحدث لم أعد أبالي .

---

[1] عبد الملك مرتاض : مرايا متشظية (رواية) ، ص : 67.

[2] محمد ساري : الغيث (رواية) ، ص : 162 .

[3] ينظر ميخائيل باختين : شعرية دوستويفسكي ، تر جميل نصيف التكريتي ،مر حياة شرارة، ص:227.

المجتمع الأخلاقي : إن مثل هذا الكلام سيزيد من وقوعك في أخطاء أخرى أهون من هذا العار . لذا لابد من مراجعة نفسك، و التصرف بحكمة الآن قبل أن يحدث لك الضياع الكلي .

نايلة : في حقيقة الأمر . لم أكن أعرف ماذا علي أن أفعله بالضبط .

إن تفصيلنا للحوار الداخلي و جعله بهذا الشكل من الوضوح أكسب الناحية المضمونية سذاجة . و لهذا نجد أن السارد فضل دمجه في صوت واحد هو صوت "نايلة" و جعل الصوتان المندمجان في صراع حاد داخلي .

يقول" باختين" : « إن ردين اثنين داخل حوار متوتر جدا ، كلمة و كلمة مضادة بدلا من أن تقع الواحدة بعد الأخرى و أن ينطق بهما شخصان مختلفان ، تنضدتا الواحدة فوق الأخرى و اندمجتا في تعبير واحد و وردتا على لسان شخص واحد .إن هذه الردود سارت في اتجاهين متعارضين و تصادمت فيما بينهما ، و لهذا فإن تنضيدها الواحد فوق الآخر و دمجها في تعبير واحد يؤدي إلى صراع حاد جدا . إن تصادم مجموعة من الردود ـ مأخوذة كل رد بذاته و بنبرته المتميزة ـ يتحول الآن إلى تعبير جديد حصلنا عليه نتيجة اندماج الردود مع بعضها ، تعبير في صراع حاد بين الأصوات المتعارضة في كل تفصيل من التفاصيل و في كل ذرة من ذرات هذا التعبير . إن هذا التصادم الحواري ينكفىء إلى الداخل .يدخل إلى عناصر الكلام البنائية الدقيقة ».[1]

و بهذا نكون قد ناقشنا تأثير الكلمة الغيرية بشكل خفي ، و تحفيزها للشخصية أن تدلي بما تخشاه حقا، فتفضحه، و بالتالي فالكلمة الغيرية في الردود الغيرية المستبقة

---

[1] السابق ، ص : 305 ، 306.

«إما تؤثر على الكلام بصورة خفية و من الداخل ، و إما تتجذر مباشرة بوصفها جوابا مستبقا يصدر عن الآخر في نسيج القصة ».[1]

2 ـ المزدوج و تداخل السرد مع الحوار الداخلي :

المزدوج هو الصوت الثاني داخل المنظور الشخصي ؛أي هو الحوار الداخلي الذي يجريه البطل مع نفسه ، و "نفسه هذه " تمثل الوجود الموضوعي للصوت الثاني الذي تحاورها الشخصية ، أي كأنها شخص ماثل أمامها.

و قد ناقش " ميخائيل باختين" هذا في أعمال "دوستويفسكي" فقال : « المزدوج هي أول اعتراف مشبع بالروح الدرامية في أعمال دوستويفسكي الابداعية ».[2]

أما في الأعمال الإبداعية المنتخبة ، فإن المزدوج يظهر باطن الشخصية القصصية من خلال الحوار الداخلي ، لأن هذا الأخير « متصل بتقنيات كشف الباطن (الشفافية الداخلية) أكثر مما هو مجانس للحوار باعتبار أن هذا الضرب من التعبير عن الباطن أداة رئيسية في رصد خلجات الشخصية و أحاسيسها و خواطرها و أفكارها » [3] ، بخاصة في هذه المقاطع السردية :

أـ « جاؤوا لكي يدفنوا شخصية عظيمة في هذا المكان . لقد اصطلحوا منذ زمن على أنه مربه للشهداء و الرجال التارخيين . و قالوا إنه لا يحق أن يثوي فيه إلا العظماء بعد أن اتفقوا فيما بينهم سرا على أنهم عظماء . أما من خرج عن نطاق العظمة بسبب من رأي مغاير ، أو معارضة بينة ، فتراب الدنيا كلها يمكن أن يضم عظامه باستثناء هذه البقعة . هذا الاتفاق العجيب فيما بينهم حول هذه البقعة يبعث على الاستغراب حقا ، فهم لا يكادون يتفقون على شيء آخر سواه ، لا سيما و أن

---

[1] ينظر السابق ، ص : 333.

[2] نفسه ، ص : 314 .

[3] الصادق قسومة : طرائق تحليل القصة ، دار الجنوب للنشر ، تونس ، د.ط ، د.ت ، ص : 236.

الأموال المنتهبة أمر طبيعي فيما بين معظمهم . أسأل نفسي : و ما الذي سيفعلونه ، يا ترى ، يوم تضيق مساحة هذه البقعة ؟ هل سيبادرون إلى زحزحة القبور المجاورة عن أمكنتها و يستخرجون بقايا الرفات ؟ من المحتمل جدا أنهم سيبدأون بتلك القطعة المستطيلة المقابلة لهذه البقعة ، و ستكون حجتهم في ذلك أنها تضم رفات عساكر أجانب سقطوا في هذا البلد خلال الحرب العالمية الثانية .و بذلك لن يطول نوم أولئك العساكر ، و لن يعرفوا معنى الرقدة الأبدية . ستنالهم معاول الحفارين و رفوشهم دون رحمة ، و ستظرب العلاقات الدبلوماسية بعض الوقت بين حكومتنا و حكومات الدول التي سقط أبناؤها فوق هذه التربة في يوم من الأيام . الغرابة لم تعد ممكنة طالما أن نبش قبور الشهداء صار أمرا طبيعيا في هذا البلد . هذا يهدم شاهدة قبر ، و ذاك يدنس ضريح ولي من الأولياء ، و ثالث يحرق محرابا في صومعة نائية معزولة . و تلك أمور طبيعية يلعنها اللاعنون في لحظات الغضب و الإستنكار ثم يواصلون حياتهم بنفس الوتيرة ». [1]

ب ـ « و أنت في الحقيقة لا تريد أن تهبك قصرها بمقدار ما تريد أن تهبك نفسها . فتنالها و قصرها معا ... فتكون كمن ضرب عصفورين بحجر واحد . القصر و المرأة . و المرأة و القصر . أي شيء أجمل من ذلك على الأرض؟ ... عالية بنت منصور بشعرها الحريري المعطر الطويل . و أحد قصورها معها . أي شيء أروع ؟ ...

لكن أي قصر و أي امرأة يا هذا ؟ و هلا منت واقيا تقدر الأشياء كما يجب أن تقدر . لا كما يزخرفها لك خيالك غرورا ... عالية بنت منصور قد لا تريدك لها

[1] مرزاق بقطاش : براري الموت (خويا دحمان ، دم الغزال ، يحدث ما لا يحدث)، ص : 178 ، 179.

بعلا . كما أنها ليست على أهْبة لأن تهبك قصرها الأوسط و لا الأدنى و لا الأقصى . و لا حتى ذلك الخالي الذي لا يقطنه إلا فئة من الخدم المنحطين ».[1]

ج ـ « و أنا الفخورة بكوخي الواطئ ، اللاصق بجنب الهضبة كحلزون جاف ، في خوف دائم من أن يصدم رأسي سقف الديس و التبن . قلت مع نفسي في ذلك اليوم : يا نايلة الشقية ، كنت مدفونة حية و أنت تجهلين . ها قد ولدت اليوم من جديد ، خرجت من وحل الفقر و الشقاء . لذلك ، عليك بإرواء الضمإ الذي يؤجج أحشائك ، إلى حد التخمة ، إلى حد النشوة المسكرة . هل يعرف المرء ماذا تخفي له الدنيا الغادرة ؟ ».[2]

نلاحظ أن الصوت الثاني في هذه البنيات السردية هو بمثابة شخص واثق من كلامه ، أما صوت الشخصية فهو صوت متسائل و متردد لذلك فالحوار الداخلي لا يستطيع أن يتحول إلى مونولوج كامل .

فالشخصية مثلا في المثال "أ" تتوجه إلى نفسها و كأنها تتوجه إلى إنسان تخاطبه حول موضوع سياسي مهم بالنسبة لها ، فنقول أسأل نفسي... ، ثم ترد عليها في إجابة تحمل الكثير من السخرية للفئة السياسية ، و بهذا فهي تساندها الرأي .

أما في المثال "ب" ، فإن الصوت الثاني يحاور الشخصية بنغمة معاكسة و ساخرة حتى يظهر له عين الصواب .

و نلاحظ في المثال "ج" أن الشخصية مضطربة غير راضية عن نفسها ، فتتجه إلى الصوت الثاني (نفسها) بألفة رقيقة واثقة و مشجعة .

كل هذه الشخصيات تعيش بواسطة انعكاسها في الآخر ؛ أي الصوت الثاني الذي يمثل المزدوج . لأنها تحاوره في موضوع تخشاه إن حاورت حوله شخص آخر

[1] عبد الملك مرتاض : مرايا متشظية (رواية) ، ص : 101.
[2] محمد ساري : الغيث (رواية) ، ص : 156.

حقيقي في العالم الخارجي ، و لأنها لا تتحصل معه على اعتراف و نقاش يرضي نفسها غير الواثقة . فالشخصية هنا تتدبر أمر نفسها بنفسها و (نفسها هذه) اتخذت هنا شكل « إننا نساندك ، لا الحقيقة هي ، لا بد من تغيير الوضع » ؛ أي اتخذت معها شكلا حواريا .

يقول "عبد الواسع الحميري" :« ما يعنيه" باختين" بالحوار هنا ليس ذلك التواصل اللفظي المباشر الشفاهي بين شخصين ، بل يعني به ذلك التفاعل اللفظي الذي يحدث في شكل تبادل بين التلفظات أي في شكل حوار ». [1]

و هكذا رأينا كيف تخاطب الشخصية نفسها و ترفع من معنوياته بنفسها ، كشخص مفترض عبر الحوار ، و كأنها هنا شخص آخر . نلاحظ كذلك أن عملية الحكي موجهة حواريا إلى الشخصية نفسها ، هذا الانطباع يفيد أن الصوت الثاني يندمج مع صوت السارد بطريقة غير مباشرة ؛ أي أن هذا الحوار الداخلي لا يسبب وقفة وصفية كأن يبطئ عملية السرد ، بل بالعكس رغم أنه حوار داخلي إلا أنه يعمل في الآن نفسه على السير المتواتر لأحداث السرد ، لأن السارد استغل الصوت الثاني و اندمج معه بشكل غير ملحوظ لكي يساير أحداث سرده بشكل عـــــــادي ، و على هذا النحو يتداخل السرد مع الحوار الداخلي .

في المثال " أ " التداخل تم عن طريق النبرة ، بحيث لا نلاحظ أقواس ، لأن ردود الصوت الثاني ابتلعت ردود البطل ، فاستعملت كلماته لكي تسانده الرأي . أما في المثال "ب" فالتداخل أيضا تم عن طريق النبرة ، لكن الصوت الثاني استعمل نفس كلمات الشخصية للسخرية منها و التهكم بها للنيل من مشاعرها .

و قد ناقش " ميخائيل باختين" العديد من حالات تداخل السرد مع الحوار الداخلي مثلا يقول :

---

[1] ينظر عبد الواسع حميري : الخطاب و النص ، هامش ص : 103.

«في الحقيقة إن بإمكان المؤلف أن يضع أي جزء من الكلام بين أقواس دون أن يغير شيئا لا من النغمة و لا من الصوت و لا من بنية العبارة ».[1]

لكن الحالة التي نعثر عليها داخل المتن الروائي المنتخب ، هي خطأ وضع علامات التنصيص و وضع النقاط بدلها كما يقول "ميخائيل باختين"، و نستشف ذلك من خلال :

« فأطال الخطو مستنشقا الهواء الصباحي المنعش . فكر : "أكيد أن الرومي يكون قد هرب لينجو بجلده . و ستبقى الدار بلا مالك . و إن وجدت شخصا بداخلها ، سأطرده دون رحمة . إنه منزلي ، حجزته منذ أمد بعيد ". ثم بعد تأمل قصير : " ماذا سأفعل إن وجدت مجاهدا قد سبقني إليها ؟ أتعارك معه ؟ انتهت الحرب ضد العدو و نشعلها بيننا ...لا ... يلعن الشيطان . إن شاء الله سأجدها فارغة ... و إلا ... الله فتاح و رزاق " » [2].

ارتكبت غلطة من نوع آخر تماما فلم توضع علامات التنصيص هناك حيث يتعين وضعها بحكم قواعد النحو ، و بدلها وضعت النقاط فاصلا يقوم بين السرد و بين الكلام الداخلي و المباشر عند الشخصية "أ" ، إلا أنهما يندمجان بدرجة من القوة بحيث يصعب ، فعلا، وضع علامات التنصيص .[3]

و نصل هنا إلى أن السارد لا يعتبر حاجزا أمام المزدوج ، بل يعتبر استمرارا طبيعيا له ، و الذي يقود عملية السرد في المزدوج هو السارد، لكن لا نلحظه بل نحسه ، حين نرى السرد يلج إلى الحوار الداخلي ثم يخرج و من ثم يعاود الولوج و هكذا ...الخ.

---

[1] ميخائيل باختين : شعرية دوستويفسكي ، تر جميل نصيف التكريتي ، مر حياة شرارة، ص: 318 .

[2] محمد ساري : الغيث (رواية) ، ص : 82 .

[3] ينظر ميخائيل باختين : شعرية دوستويفسكي ، تر جميل نصيف التكريتي ، مر حياة شرارة، ص:320.

هنا يقدم بشكل مدهش و ناجح الانتقال من السرد إلى كلام البطل : إننا نكاد نحس بموجة تيار كلامي واحد ينقلنا من غير سدود و لا حواجز من السرد إلى داخل نفس البطل ، و منها من جديد إلى السرد إننا نحس بأننا نتحرك ، في الحقيقة ، ضمن نطاق وعي واحد .[1]

3 ـ قصة المزدوج و مبدأ اقتران الأصوات :

«إن مجموعة بذاتها من الكلمات و النغمات و التكوينات الداخلية تجري بواسطة الكلام الخارجي ، و بواسطة كلام الراوية و بواسطة كلام المزدوج ، و مع ذلك فإن هذه الأصوات تواجه بعضها البعض الآخر و تتحدث لا حول بعضها البعض، بل بعضها مع البعض الآخر ، إن هذه الأصوات تغني جميعا لكنها لا تغني بصوت واحد ، بل يؤدي كل واحد منها دوره الخاص به ».[2]

تناولنا آنفا كيف أن المزدوج (الصوت الثاني) نظرا لعدم اعتراف العالم الخارجي بالشخصية ينوب عنه، و يعترف بها ،و يساندها ، و في حالة أخرى تكون هذه المساندة ، و هذا الاعتراف متوهم ؛ أي أن المزدوج يصطنع ذلك حتى لا يفتأ و يتحول إلى غادر ، يتهكم بالصوت الأول يستفزه و يستثيره، فيتجادل معه الصوت الأول ، و يزداد التصادم الداخلي حدة درامية ، فيحدث انطباع مفاده تراجيدية أزمة الوعي الذاتي ؛ أي أن الحدث هنا لا يخرج عن نطاق الوعي الذاتي ، و هذا ما يسمى قصة المزدوج .

يقول " ميخائيل باختين " :

« نحصل في النهاية على مسرحية دينية فريدة من نوعها ، أو بكلمة أدق ، علىمسرحية أخلاقية حيث يتصرف لا أشخاص حقيقيون ، بل قوى روحية

---

[1] ينظر السابق، ص : 321.
[2] نفسه ، ص : 321.

تتصارع في أعماقهم ، إلا أنها مسرحية لا أخلاقية خالية من أي اتجاه شكلاني من أي نوع و خالية كذلك من أي مجازية مجردة ».[1]

و حتى نتعرف أكثر على قصة المزدوج و مبدأ اقتران الأصوات نمثل بالآتي:

أـ «و مع ذلك فها أنذا أتصايح في أعماقي : لقد وجدتها .. لقد وجدتها ! و أنا لم أجد حقيقة علمية بطبيعة الحال ، بل ها أنذا أقلب الفكر في هذا المربع الرخامي و لسان حالي يقول إن السبب وراء عدم نمو الشجيرات المحيطة به على وجه السرعة يعود إلى الرخام نفسه . و ما دخل الرخام في الموضوع يا هذا ؟ الرخام ، بكل بساطة ، يحول بين الشجيرات و بين امتصاص الأغذية من الأرض . و هل معنى ذلك أن الشجيرات تتغذى على الجثث و بقاياها داخل القبور ؟ نعم ، هذه هي الحقيقة التي طالعني بها أحد الأصدقاء قبل سنتين أو ثلاث و نحن ندفن عجوزا في مقبرة بأطراف المدينة . قال لي متعجبا : انظر كيف بسقت تلك الأشجار بالقرب من السور و ازدادت اخضرارا . الناس كلهم لاحظوا هذه الظاهرة الطبيعية الغريبة ، و خلصوا إلى القول إن الجسد الإنساني خير ما تتغذى به الأشجار و النباتات . ضحكت يومها في قرارة نفسي من هذه الخلاصة العجيبة على الرغم من أنها تستند إلى المنطق . الأشجار قريبة من القبور بالفعل ، و المعروف أنها تتغذى عن طريق الامتصاص . و لكن ، كيف يحدث مثل هذا الامتصاص بل كيف يحدث التمثيل الغذائي ؟ هل الدود الذي يكون قد نخر أجساد الموتى هو الذي ينتقل في تضاعيف الأرض لكي يشاطر الأشجار غذاءه هذا ؟ مسألة تحتاج إلى بحث عميق . و أنا الآن مقتنع بأن الشجيرات المحيطة بالمربع الرخامي عجزت عن الإمتصاص و التمثيل بسبب الرخام نفسه . إذا ثبتت صحة هذا الافتراض ، فمعنى ذلك أن هذه الشجيرات ستبلغ في المدى القريب عنان

---

[1] السابق ، ص : 317 .

السماء ، و ما ذلك سوى لأنها تتغذى على أجساد العظماء من أمثال الأمير عبد القادر و هواري بومدين و محمد بوضياف ».[1]

ب ـ «تتحججون بأن قصورهم محاطة بأسوار تنافس أعتى السجون ، تلفها أسلاك شائكة مكهربة ، و حذار لمن تسول له نفسه الاقتراب منها . حتما ، سيلتحق بقائمة المفقودين الطويلة ، التي تقول إشاعة مغرضة بانهم يشتغلون خصيانا داخل إقامات الحريم . كفاكم ثرثرة . هل لا يزال الملوك يجمعون ما ملكت أيمانهم في قصور مشيدة في زمن جمعيات الدفاع عن حقوق المرأة و مساواتها بالرجل ، بل و الدفاع عن حقوق الإنسان . كيف لكائنات بشرية تحشر كالبهائم في اصطبلات و إن كانت من الذهب و الفضة و الماس ، خصيصا لتلبية رغبة أمير أو سلطان ؟ في زمن يعلي العالم صوته ضد تعدد الزوجات ؟ هذا فيما ترويه الإشاعات الرائجة في المقاهي و الجلسات الخاصة . تأكدوا أن لا دخان بلا نار . و الدخان الذي يعفن مداخننا آت ، لا ريب في ذلك ، من لهيب قُدّخشبه من أجساد البشر .

و لكن ما لنا و لهذه الإشاعات المغرضة ، التي ستخيط صدورنا برصاصات غادرة إن اخترقت صداها هذه الحلقة الضيقة .

لنعد إلى كباشنا . كنت أقول بأنني سأستعمل آلة لتدوين قصصي ».[2]

ج ـ «و ذلك القرص الذي يوشك أن يغرب ، بل غرب ، بل لما يغرب ، و يكاد يغرب ... يغرب أو لا يغرب . ما الفائدة من غروبه ، أو عدم غروبه ؟ ما دمت أنت قد غربت . و اغتربت . اقتربت حياتك من نهايتها . بل من قال ذلك ؟ هي لا تزال في بدايتها . بل من قال ذلك ؟ هي متحادرة من نهايتها إلى نحو بدايتها . أو هي متصاعدة من بدايتها إلى نحو نهايتها ... بل من قال ذلك ؟ هي لا

---

[1] مرزاق بقطاش : براري الموت (خويا دحمان ، دم الغزال ، يحدث ما لا يحدث)، ص : 191.

[2] محمد ساري : الغيث (رواية) ، ص : 08.

متصاعدة . و هي لا متحادرة . أو أنت لا تذكر . لا تعرف . لا تريد . لا تستطيع . لا تعلم . لا تدرك هذه الألغاز الكونية التي تحيط بك . هي لا تجيب حين تسألها . تجم في وجهك . تضربك بالصمت المحير . و أنت تبحث عن اللامبحوث عنه . في هذا الوجود المعتوه أنت ضائع .. أنت ضياع ».[1]

نلاحظ أنه في داخل أذن الشخصية يتردد أكثر من صوت ، و اقتران الأصوات في صوت واحد شكل قصة نسجها المزدوج .

ففي المثال "أ" هناك دراما سياسية، أما في المثال "ب" درامة سياسية مشبعة بروح السخرية ، كما أننا نلاحظ أن المثال "ج" يعتريه هو الآخر طابع السخرية .

فوعي الشخصية يعرض أفكاره و تأملاته و قراراته بنغمات مختلفة ، هي نغمات الأصوات التي تتردد بداخله ، هناك من يعارض ،و هناك من يوهم مساندته ،و هناك من يسخر، يتهكم ،و الآخر يستفز و يجادل و هكذا ...الخ .

«إن إدخال العناصر الجدالية و المحاكية محاكاة ساخرة إلى القصة يعمق من تعددية أصواتها ، و يقلل من انتظاميتها ، و يحد من ارضائها لنفسها و لمادتها الملموسة ». [2]

أما فيما يخص نزعة المحاكاة الساخرة التي لاحظناها في هذه البنيات السردية ، يقول عنها "ميخائيل باختين" : «المحاكاة الساخرة الأدبية تقوي عنصر النسبية الأدبية في كلمة الراوية » [3] ، و هذا ما يحقق طبعا اللانجازية تجاه البطل ، و قوة القيمة المضمونية و الفكرية داخل الرواية .

---

[1] عبد الملك مرتاض : مرايا متشظية (رواية) ، ص : 14 .
[2] ميخائيل باختين : شعرية دوستويفسكي ، تر جميل نصيف التكريتي ،مر حياة شرارة، ص : 329 ، 330 .
[3] نفسه ، ص : 330 .

يقول " ميخائيل باختين " بأنه « في الشروط الاجتماعية السلبية يمكن أن يقود مثل هذا الإنشقاق ، بين الشخص و المحيط الإيديولوجي الذي يوفر له الغذاء ، في النهاية إلى انحلال و تفسخ كاملين للوعي ، إلى التشويش أو الجنون ». [1]

ب ـ الحوار الخالص :

يقصد "باختين" بالحوار الخالص ما سماه "أفلاطون" منذ زمن بالمحاكاة المباشرة (mimésie) ؛أي حوار الشخصيات فيما بينها داخل الحكي . و "باختين" كعادته يستخدم صيغا متعددة للتعبير عن الشيء الواحد ، لذلك نجده يتحدث أيضا عما يسمى "الحوارات الدرامية الخالصة " ثم عن "حوار الرواية " و هو يقصد دائما حوار الشخصيات المباشر في الحكي .

إن الحوار الخالص بالنسبة إليه لا يكون قاصرا على الأغراض الذاتية النفعية للشخوص و لكنه يتغذى من الحوارية الكبرى في الرواية أي من التهجين و الأسلبة و هذا هو معنى قوله "و حوار الرواية نفسه ، بصفته شكلا مكونا ، مرتبط ارتباطا وثيقا بحوار اللغات الذي يرن داخل الهجنة و في الخلفية الحوارية للرواية " ، إن حوار الرواية إذن مندمج في حواريتها العامة ، و إذا كان له ما يميزه من حيث شكل الكتابة و غياب الراوي ، فإنه مع ذلك خاضع لنفس المقاييس التي يخضع لها التهجين و الأسلبة ، فهو أيضا تعبير عن تصارع أنماط الوعي ، و الرؤى للعالم كما أنه توجد بين اللغات المتحاورة عبره ، لغة منظمة و مؤسلبة . [2]

«الحوار الأدبي أو النقدي خطاب ثنائي ، لا ينتجه الأديب من تلقاء نفسه بل بإيعاز من غيره ، فإذا كان الحوار يتشكل من خلال خطابين فإن أحد الخطابين بمثابة المحفز ينتجه المحاوِر بأسئلته ، و أحدهما بمثابة الفعل ينتجه المحاوَر

---

[1] تودوروف : ميخائيل باختين ـ المبدأ الحواري ، تر فخري صالح ، ص : 137 .

[2] ينظر حميد لحميداني : أسلوبية الرواية (مدخل نظري) ، ص : 90 ، 91 .

بإجاباته ، و ليس للمحاوَر في الحوار دور ثابت ، أو حدود دائمة ، بل ينتقل من موضوع إلى آخر و من مسألة إلى أخرى ، و هو لا يملك الحرية الكافية في الاسترسال في حديثه ، بفعل تدخلات الطرف الآخر الذي يقوم بعملية توجيه الحديث ، و هكذا يتم انتاج الخطاب الحواري من خلال التفاعل المتواصل بين المتحاورين ، هذا التفاعل الذي بدونه يستحيل تشكيل هذا النوع من الخطاب فالتفاعل آلية من آليات انتاجه بشكل عام »[1] .

1ـ النزعة التجريدية في الحوار :

في هذه النزعة نلحظ وقوف الأنا في مواجهة الآخر مثل وقوف الإنسان في مواجهة الآخر . و هذا " الآخر " يحمل طابع مجرد . فما يهمه هو" الأنا " أما " الآخر " فيمثل العالم الغريب عنه . و هنا الأنا لا تحمل العواطف الإنسانية و لا الأخلاقية الاجتماعية ، لأن العالم بالنسبة له عبارة عن قوانين : الواحدة هي قوة الأنا و الباقون هم الآخرون دون استثناء ، و من خلال هذه القوة تخلق الصراعات الفكرية بخاصة و الإنسان الآخر بالنسبة إليه يتسبب مباشرة بكل المواقف منه .

مثل :

أـ « قال عبد القادر كروش :

ـ هل وصلكم الخبر الجديد ؟

قال رشيد حلموش :

ـ في الزمن الأغبر هذا ، لم تعد تصلنا إلا الأخبار السيئة . لهذا شخصيا أفضل عدم سماع أي خبر .

[1] عبد الله العشي : زحام الخطابات (مدخل تصنيفي لأشكال الخطابات الواصفة) ، دار الأمل للطباعة و النشر ، الجزائر ، د.ط ، د.ت ، ص: 44 ، 45.

ـ سيء بالنسبة لنا ، و مفرح لبعض الناس

قال الإسكافي بصوته الأبح :

ـ لماذا تنقله لنا إذا؟

قال صاحب الأنف الغليظ و الحاجبين البارزين :

ـ لا تستمع إليهم ، عبد القادر ... أحك لنا خبرك السيء ، أنا أموت في الحكايات ، سواء كانت جيدة أو سيئة ، عندي كيف ـ كيف . في كل الأحوال ، فهي حكايات الغير ، و لا تخصني . لذلك ، أحب الحكايات ».[1]

ب ـ « و في كل مرة ، يرد عبد القادر واثقا :

ـ قريبا ستأتي الباخرة و أهجر هذا القفار القاحل . أترككم ، أنتم ، مدينتكم ، دينكم ، جفافكم ... تآكلوا ، تخاصموا ، تذابحوا ، تناكحوا و تكاثروا لمزيد من البؤس و التناحر ... لم يعد يهمني ما يحدث هنا و ما سيحدث مستقبلا ... في رأسي ، لست حاضرا معكم ، إنني قد هجرت هذا الخلاء منذ أمد بعيد ... »[2]

ج ـ «أنتم تقسون علينا يا شيخنا ... و هلا فرضتم على الأغنياء ما فرضتم على الفقراء ...

ـ اسمعوا يا غوغاء يا سوقة يا دهماء . يا من لا تعقلون إذا خوطبتم . و يا من لا تفهمون إذا نوديتم ... ألم نقل لكم ما قلنا لكم و أننا لم نحافظ على الأغنياء إلا لبعض التدبير ؟ و أن ذلك في الحقيقة سيكون لصالح الفقراء و العاطلين منكم . ألا تفهمون ؟ ... أنسيتم أننا نفكر لكم لأنكم أنتم لا تفهمون ؟ أم نسيتم أنكم أنتم تشتغلون لنا لأنكم لا تعصون ؟ ... أم نسيتم أن هذه السنة مجدبة و لم ينزل علينا الغيث . و شحت

---

[1] محمد ساري : الغيث (رواية) ، ص : 20 .
[2] نفسه ، ص : 173 ، 174 .

علينا السماء . و غضب علينا الله تعالى لسوء أفعالكم . و فساد أخلاقكم . و تعفن نواياكم . و بغضكم لشيخكم ؟.. ».[1]

في المثال "أ" الأنا عند صاحب الأنف الغليظ و الحاجبين البارزين تقود كل الناس إلى صفة مشتركة ، هي صفة الآخر ، و الملفوظ المسطر هو دليل ذلك .

أما في المثال "ب" فالآخر هو غير "عبد القادر كروش"، لذا فإننا نلمس عدم الاهتمام به و لا حتى الشفقة عليه، فما يهمه "عبد القادر" هو نفسه ، أما الباقي فهو غريب عن نفسه ، فهو خارج نطاق اهتماماته . و عدم الاهتمام هذا يمثل لنا أكثر في المثال "ج" فالشيوخ هم الأنا أما السوقة فهم الآخر .

ما نلاحظ بصفة عامة هو أن حياة " صاحب الأنف الغليظ و الحاجبين البارزين / عبد القادر كروش / الشيوخ " تفتقر إلى المحور مهما كان نوعه؛ أي أن الحياة المحورية التي نجد فيها المعايير الإنسانية منعدمة لديهم ، فلا وجود لا للصديق و لا للأخ و لا حب الوطن ...الخ .لهذا فإننا نراهم يحاورون الآخر بنزعة تجريدية .

يقول" باختين ": «و لهذا فإن الحوارات الداخلية و الخارجية كانت تجريدية و دقيقة ».[2]

2- الكلمة الحاملة للنفاذ :

أي الكلمة القادرة على الدخول بثقة و فعالية إلى الحوار الداخلي للإنسان الآخر، و هي بذلك تساعده على التعرف على صوته الشخصي .[3]

---

[1] عبد الملك مرتاض : مرايا متشظية (رواية) ، ص : 107 ، 108 .

[2] ميخائيل باختين : شعرية دوستويفسكي ، تر جميل نصيف التكريتي ، مر حياة شرارة، ص :367 .

[3] نفسه ، ص : 352 .

الأمثلة المقدمة لمعرفة ذلك هي كالآتي :

أ- «عيناها تدوران في محجريهما ، و شفتاها تنكمشان و تنفجران . تسأله دفعة واحدة : ما الذي تعنيه بعلم الجنازات ؟ أليس هذا بالأمر المستغرب من فنان مثلك ؟ فيجيبها هو متسائلا : و هل تعتقدين أن علم النفس قادر على شفاء المرضى عقليا ؟ أدركت الطبيبة ذات الشعر الغلامي أن الحوار معه غير ممكن . فهو صاحب ثقافة واسعة و يستطيع أن يقارعها الحجة بالحجة ، على الرغم من شطحاته الفكرية و قفزاته». [1]

ب - « لقد بت مهووسا بالتعلق بقصرها ... القصر الذي دفعك إليه الطمع و الجشع . "أنا طماع " ؟ نعم . أنت طماع أغراك بقصرها ما أغراك . حب الرئاسة و جلال هيبة السلطة ». [2]

ج - « إنها السنوات الأولى للاستقلال ، كانت الخرب بخرابها قد أعمت الناس . في البداية ، كنا لوحدنا أنا و الشيخ امبارك . و كان المكان هادئا و الوادي يسيل ماء طوال السنة . و لكن بسرعة ، بدأ "إخوتك " ينحدرون من الجبال أفواجا و قطعانا ، كمن خرج من السجن ، و يشيدون الأكواخ على ضفتي الوادي . يقطعون الأشجار و القصب لبناء منازلهم . شيئا فشيئا فقد الوادي خضرته ثم ماءه . أنظر الآن إنه مزبلة أوساخ ، وكر للجرذان و الكلاب الضالة و الناموس . في البداية منعتهم . ثم قلت أين سيقيمون ؟ حذرتهم من الاقتراب من منزلي . و معهم بدأت المشاكل . من أجل هؤلاء المقملين ، طلق أبوك زوجته . تدخلت مرارا ليرجعها . بلا جدوى . تعرف طبع والدك . غضوب و عنيد . لا حوار معه ».[3]

---

[1] مرزاق بقطاش : براري الموت (خويا دحمان ، دم الغزال ، يحدث ما لا يحدث)، ص :227 .
[2] عبد الملك مرتاض : مرايا متشظية (رواية) ، ص: 55.
[3] محمد ساري : الغيث (رواية) ، ص : 119.

ما نلحظه في هذه البنيات السردية ، وجود شخصين متحاورين ، لأن الكلمة القابلة للنفاذ كما يقول ـ "ميخائيل باختين" ـ لا يمكن أن تكون إلا في حوار حقيقي مع الآخر[1] .

في المثال " أ" نفهم من كلام الطبيبة أن المريض حقا يعاني من اضطرابات عقلية من خلال سؤالها له ، أما في المثال "ب" فالسارد المفترض يعترف لشيخ "الربوة البيضاء" في طمعه بقصر "عالية بنت منصور" ، و في المثال "ج" يعترف" اعمر حلموش" لـ "المهدي" بسبب تطليق أبوه أمه .

إن هذا الاعتراف يمثل الكلمة النفاذة التي اخترقت كلمة المحاور و أثرت فيه ،لأنها ساهمت في الكشف عن حقيقته . فالمحاور " البطل المريض / شيخ الربوة البيضاء / المهدي " يرفض كلمة الآخر و يكرهها ، في الوقت نفسه لا يستطيع أن يستغنى عن محاوره ، لأنه برغم قساوة كلمته كما يبدو للمحاور إلا أنها تنفذ إليه لتعرفه عن نفسه . و لهذا فإن "ميخائيل باختين" يقول أن الكلمة القابلة للنفاذ لها دورها الفني في الحوار .[2]

3ـ حالة عدم الاضطراد :

يعبر " ميخائيل باختين" أيضا عن هذا المصطلح فيسميه "المقاطعة interruption " و يعرفه بأنه :

« تداخل صوتين اتنين في صوت واحد ، تداخل ردين اثنين في رد واحد ».[3]

من الأمثلة الدالة على حالة عدم الاضطراد الآتي :

---

[1] ينظر ميخائيل باختين : شعرية دوستويفسكي ، تر جميل نصيف التكريتي ،مر حياة شرارة، ص : 362 .
[2] ينظر نفسه ، ص : 371 .
[3] نفسه ، ص : 377.

أـ « وين رايح يا القافز ؟ هات جواز السفر

ـ أنا مسافر على بركة الله ، و لست بحاجة إلى جواز السفر .

ـ أخينا يتكلم العربية الفصحى ، نحن أيضا نحسن الحديث بها . أحسبت نفسك في عهد هارون الرشيد ؟

أمش ، أمش ، انوريلك الطريق تاع مصر وراه». [1]

إن ردود "المهدي" سببت الكثير من علامات الاستفهام لرجال الأمن، و نلحظ ذلك حين نواصل قراءة النص ، فقد اعتقدوا جميعا أن "المهدي" مخبول أو أنه شخص يحمل أحداث مبهمة ، و لكن الحقيقة هو أنهم لم يكتشفوا الصوت الحقيقي لأنه متواري وراء هذا الصوت المزيف . و الوحيد الذي كشف عنه ، و فهم طباع "المهدي" هو إمام المسجد بقوله : « لقد تغيرت الأزمنة يا أخي . اليوم ، لم يعد أحد يسافر من بلد إلى بلد راجلا أو على ظهر الجمال . لم تعد الأمة الإسلامية على عهدها السابق أمة واحدة ، بلا حدود ، تلك البلاد التي قطعها ابن بطوطة من المغرب إلى الصين ، بلا جواز سفر و لا تأشيرة دخول ، متاعه الوحيد قلمه و غندورة على ظهره النحيف ».[2]

و لنتعرف كيف يتم الكشف عن الصوت الحقيقي للشخصية نتابع المثال الآتي :

ب ـ «و لا يزال الصوت ينادي مدويا :

ـ انهضوا يا عوام ، للعمل ، حي على العمل . كجميع عباد الله ... يقول لكم شيخكم الأغر الأبر ، حفظه الله ...

---

[1] محمد ساري : الغيث (رواية) ، ص : 48 .

[2] نفسه ، ص : 53.

ـ نحن نعمل ؟ نحن نتعب ، و نكد ؟ أي منكر ؟ العياذ بالله من العمل . و لا بارك الله إلا في الكسل . الكسل اللذيذ عشش في عظامنا . نحن نخب الربح الكثير . بالعمل القليل . و الله على كل شيء قدير ...

و لعل من أجل كل ذلك يسميكم الظلام ، الظلام ...

و لعل هذا الصوت الأبح المدوي . اللاهث الرافث . المخنث المدلل . المتهدج المتجلل .. أن يمطر عليكم السماء ذهبا و فضة . و ما يمنع من ذلك ؟ أن يصبح مصدر رزق كريم ، و ربح وفير . لكم و لأولادكم . و لنسائكم و عبيدكم . دون أن تعملوا إن شاء الله شيئا ... العمل ؟ العياذ بالله .

ـ نحن نكد و نعرق ؟ نحن نوسخ أيدينا ؟ نحن نلطخ ثيابنا ؟ ما هذا الكلام ؟ و لماذا لا يوسخ الشيخ الأغر الأبر ثيابه بالعمل . هو أولا ، فيكون قدوة لنا ؟

ـ الشيوخ لا يكدحون . الشيوخ يفكرون لكم فقط ، يا عوام ؟ ... يقول لكم شيخكم الأغر الأبر ، حفظه الله ... فهل تعقلون ؟

ـ نحن ، قل لشيخنا مع حفظ اللقب ، لا تلطخ أيدينا إلا بدماء الأطفال و العذارى . ذاك ما علموه لنا . يقال هذا الكلام لغيرنا . نحن نعمل ؟ أيش هذا الكلام ؟ و لماذا سمانا الظلام الظلام ؟ نحن نحب الدم . العمل لا ... نحن عملنا القتل . بناؤنا الهدم »[1].

الصوت المزيف هنا هو إدعاء العوام أنهم لا يحبون العمل، لأنه يوسخ أيديهم و مع محاولة المنادي إقناعهم و الرد عليهم في كل مرة للإجابة عن كل قول يقولوه ، يتكشف له الصوت الحقيقي لهم بأنهم لا يريدون العمل ، لا من أجل أنهم يوسخون أيديهم ، بل من أجل أنهم يقومون بعمل سفك الدماء فحسب ، لأنهم يحبون القتل و الهدم و ليس البناء و العمل .

---

[1] عبد الملك مرتاض : مرايا متشظية (رواية)، ص : 22، 23 .

يقول " ميخائيل باختين" : « إن التصعيد من النبرة الاقناعية يفضح التناقض الداخلي للصوت الآخر للبطل ».[1]

4 ـ الحوار الاعترافي :

«إن حوارا من خطة معينة ـ يتظاهر بها ـ ينتقل من وقت لآخر إلى خطة أخرى حقيقية ، و لكن للحظة قصيرة فقط . و خلال الحوار الأخير حسب يتحقق التحطيم الفعال للخطة التي يجري التظاهر بها.كما يتحقق خروج الكلمة التام و النهائي إلى الخطة الحقيقية ».[2]

يمكننا التعرف على الحوار الاعترافي من خلال الأمثلة الآتية :

أـ «ـ واش راك أدير هنا ؟

ـ والو ... كنت راقد .

ـ كيفاش ؟ راقد؟ حمام ، أوتيل ؟ فهمني ؟

ـ راني مسافر ، الحمام مغلوق و ...

توقف الحارس مواجها المهدي بنظرة شزراء أولا . و لكنه حينما دقق النظر في هيئته : شاب نحيف ، ملابسه مغبرة ، أشعث الشعر ، بلحية حديثة العهد ، و تلك النظرة الهادئة ، على شفى حفرة من البله ، لانت قسوته و ضعف صوته . همهم كلمات غير مفهومة ثم طلب منه أن يغادر الدالية فورا . قال المهدي :

ـ كاين عين في هذا المكان ؟

ـ عين ؟ تحوس على الماء ... اسمع لي مليح

---

[1] ميخائيل باختين : شعرية دوستويفسكي ، تر جميل نصيف التكريتي ، مر حياة شرارة، ص : 379 .

[2] نفسه ، ص : 380 .

بعد ذلك التفت الحارس نحو الشمال و أشار إلى شعب بعيد وسط دغل من التوت البري و أغصان الدلب ، بقرب واد . أفهمه بأن العين توجد على أمتار من ذلك الشعب . و حينما ابتعد المهدي ، صاح محذرا إياه بعدم الدخول إلى مزارع الغير بدون إذن . و إذا كان هو رجلا طيبا متسامحا ، فإن غيره سينهال عليه ضربا قبل أي سؤال ».[1]

ب ـ « و أنا استذكر سؤال تلك الفتاة المثقفة التي زارتني في المستشفى :

لقد أبصرت بحياتك كلها تتواتر دونك في بضع ثوان ، أليس كذلك ؟ لم أملك سوى أن أجيبها : ليس هذا بالرأي الصحيح يا فتاتي . هذا من كلام بعض أهل الفن . فالذي يذهب لا يرجع أبدا ». [2]

إن الردود الحوارية في كلا المثالين أدت إلى الكشف عن خطة المحاور الذي ادعى من قبل خطة مزيفة ، ففي المثال "أ" ادعى "المهدي" أنه متواجد لينام لا غير لكن من خلال محاورة الحارس له تكشف له في الأخير أنه إنسان لا حول له و لا قوة له ، فساعده .

«إن الحوار في جوهره نقاش تنبني عبره آراء جديدة و مواقف هي مزيج من آراء المتحاورين الأصلية و مواقفهم . يتكون هذا المزيج تدريجيا و يتشكل لما يأخذ من الأصول ما يلائم الجميع ، و لا يتناقض مع مكونات أي منهم ، عبر التأقلم المتبادل مع رؤية الآخر و التنازل من مختلف الأطراف قدر المستطاع عن كل ما من شأنه ألا يعيد إلى التنافر و التعارض ، و إن لم يكن التنازل فعلى الأقل تلطيف الموقف و التخفيف من غلوائه . من هنا نلاحظ أن الحوار يستند ضرورة إلى خلفية مرجعية هي في الغالب الأهم المرجعية الحضارية بمختلف دوائرها عرقيا ، ثقافيا ، دينيا (مذهبيا داخل الديانة الواحدة) لغويا و جوهريا ، و الانعكاسات الآنية لهذه

[1] محمد ساري : الغيث (رواية)، ص : 46 .
[2] مرزاق بقطاش : براري الموت (خويا دحمان ، دم الغزال ، يحدث ما لا يحدث)، ص :241.

المرجعية في مجالات السياسة و الاقتصاد و الإعلام و القدرة العسكرية بطبيعة الحال . و هو بهذا المعنى "بحث مشترك عن وضع ما " يكون هذا الوضع مشتركا أيضا "و تفاوضيا" بحكم اشتراك المتحاورين و إسهامهم في صنعه و ضمانا للتعايش بما أنه تفاعل لعوامل مختلفة و انصهار لمكونات متعددة هي عوامل و مكونات الأطراف المتحاورة» . [1]

إن صوت "الآخر " الحقيقي في الحوارات الاعترافية يقدم دائما في وضع مشابه و غير محوري بشكل بارز ، و لكن هذا الوضع لـ " الآخر " مع أنه لم يكن عار و مكشوف تماما ، إلا أنه هو الذي يحدد كل الحورات الجوهرية بلا استثناء. [2]

و يبرز الحوار الإعترافي بخاصة في الحوار الذي دار بين شيوخ الروابي السبع "من الصفحة 201 حتى الصفحة 204 " من (مرايا متشظية) ، و الملاحظ أن شيخ "الرابية البيضاء" كان متوترا جدا بخصوص ما الذي سيقوله للشيوخ الآخرين بخصوص دعوتهم ، ففي البدء نراه يتلوى وراء حديثه لكن إصرار الشيوخ عليه جعله يعترف لهم عن سبب دعوتهم و كشف خطته لهم .

يقول باختين : « إن التصريحات الاعترافية الهامة من جانب الأبطال مفعمة بالعلاقات المتوترة تجاه الكلمة الغيرية حولهم التي يبادرهم إليها الآخرون ، تجاه رد الفعل الغيري على كلمتهم حوله . ليس الأسلوب و النغمة وحدهما اللذان يتحددان على ضوء مبادرة الكلمة الغيرية ، بل و معهما حتى البنية الداخلية الدلالية لهذه التصريحات ».[3]

---

[1] إبراهيم صحراوي : النص الأدبي فضاء للحوار ، ص : 595 .
[2] ميخائيل باختين : شعرية دوستويفسكي ، تر جميل نصيف التكريتي ، مر حياة شرارة، ص : 384 ، 385.
[3] نفسه ، ص : 200.

هذا يعني أنه يتوارى الجدل الداخلي مع الغير في الكلمة الأولى للاعتراف، غير أن الكلمة الغيرية تبقى دائمة الحضور المخفي ، و هي تعدد من الداخل أسلوب الكلام .

إن التفاعل اللفظي خاصية واقعية أساسية من خصائص اللغة ، و الحوار ، بالمعنى الضيق للكلمة ، هو فقط شكل من أشكال هذا التفاعل اللفظي ، و إن يكن أهم هذه الأشكال ، لكن يمكن لنا أن نفهم الحوار فهما أكثر اتساعا ، عانين به أكثر من كونه ذلك التواصل اللفظي المباشر الشفاهي بين شخصين ، بل كل تواصل لفظي مهما كان شكله ، يمكن القول أنه كل تواصل لفظي ، كل تفاعل لفظي ، يحدث في شكل تبادل بيت التلفظات ، أي في شكل حوار .[1]

[1] ينظر تودوروف : ميخائيل باختين ـ المبدأ الحواري ، تر فخري صالح ، ص : 93 ، 94 .

خاتمـــــــــــــــــة

يجدر ختاما توضيح فهمنا بما جاء به "ميخائيل باختين " من مفاهيم تخص فكرة "الحوارية" ، و توضيح ما حملته نصوص المجموعة الروائية المختارة :

ـ يورد " باختين" مفهوم الوعي الفردي في دراساته ، و يرى أنه يتشكل وفق تعدد الأفكار و تحاورها ، و هذا ما يخلق اللغة المعبرة عن الإيديولوجية ، بحيث أن كل فعل كلامي يوحي بالوعي الخاص به . و تكون الكلمة هنا هي الوسيلة المعبرة عن الفعل الإيديولوجي ، بحيث كل كلمة توحي بنمطية العلاقات الاجتماعية .

هذا يعني أن المظهر اللساني هو امتداد للطبيعة الاجتماعية . و هو ما نعتمد عليه حين نستنطق الرواية الحوارية من هذا الجانب ؛ أي أنه لكي نفهم البنية الأدبية للرواية ـ من منظور باختين ـ لا بد من الاعتماد على لغتها التي تستعمل الكلمة كأداة لتجسيد الموقف الاجتماعي ؛ أي أن نفهم أن الرواية هي مزيج بين ما هو فني و ما هو إيديولوجي ، و لمقاربتها لا بد من استنطاق الجانب الجمالي (الأسلوبية الفنية) و الإيديولوجي كليهما معا.

ـ يشير "باختين " في دراسته لحوارية أعمال "دوستويفسكي " أنه في كل قول تعيش صراعات نفسية داخلية ـ اكتسبتها في الأصل من الواقع الاجتماعي ـ ، و أن عملية الحوار تكشف عنها لأنها تضمن لها السيرورة الاجتماعية .

ـ اعتبر " ميخائيل باختين" أقوال المؤلف واحدة من ضمن باقي أقوال الشخصيات الأخرى ، و هنا يؤكد على عدم وجود صوت متسلط ، بل توجد عدة أصوات كل صوت على صلة بالوعي الآخر ، يدمج مع صوته و يحاوره ، و بهذا ينتج صوتان متحاوران في الكلمة الواحدة ، و هذا ما يشير إليه " باختين " في قوله : «لا يوجد تعبير لا تربطه علاقات بتعبيرات أخرى »، و هو ما يقصده أيضا أن « الأسلوب هو رجلان ، أي الرجل و مجموعته الاجتماعية » ، و هذا ما يحقق بالطبع مفهوم الحوارية في الرواية ، والتي ينظر إليها "باختين" أنها تعبر عن الواقع بالدرجة الأولى ، و ما يحقق شموليتها هو احتوائها على التهجين و العلاقات المتداخلة بين اللغات و الحوارات الخالصة .

ـ شكل مفهوم " الحوارية " منظورا قيما في الدراسات النقدية اعتمده نقاد من بعد "ميخائيل باختين " كمرتكز في أبحاثهم الأدبية ، و أول من استحضره " جوليا كريستيفا " في حلة جديدة أسمته " التناص " ، و بشيوع المصطلح في الوسط النقدي أضحى كبار نقاد الغرب يعيدون أفكار "باختين " ، ليؤسسوا عليها مفاهيمهم كـ " رولان بارث " ، "ريفاتير " ، " جيرار جنيت " .

حتى أن ناقوس " الحوارية " دق في أفكار الدارسين العرب ، فانكبوا على الترجمة و الدراسة و المقارنة و التحليل ، بل و حتى مقاربة نصوصهم العربية وفق هذا المفهوم الأجنبي .

و هذا ما حاولنا فعله في المجموعة الروائية المختارة ، فخلصنا إلى هذه النتائج :

ـ الرواية هي جنس أدبي قيم تنتجه النصوص المتعددة المتحاورة فيه و تمكنه عبر تفاعله معها بقول كلمتها .

ففي المجموعة الروائية أنار أدب الرحلة و فن الخبر و التراث الشعبي حوارها الكبير مع الغلبة للأخير. و تجدر الإشارة هنا إلى أننا ما نستنطقه في الرواية الواحدة ليس بالضرورة إيجاده في الروايتين الأخريتين، مثلا ففي توظيف أدب الرحلة و فن الخبر نجدهما منحصرتان في رواية (مرايا متشظية) فحسب . أما (دم الغزال) قد انفتحت أكثر على اللغة الإيحائية الرامزة ، و محاورتها للأسلوب الشاعري في كثير من سطورها ، كذلك أوضحت لنا كيف يتفاعل الشعر و المسرح داخل المتن الروائي ليقول كلمته.

و فيما يخص التراث الشعبي فإن نصوص الروايات المنتخبة قد تفاعلت معه بطرق عدة ، مثلا استحضار روايتي (الغيث) و (دم الغزال) للأساطير و الرموز .

و تفرد (مرايا متشظية) و (الغيث) بحملها للأعداد الرامزة ، و اعتناء الأخيرة بالتفتح على الأمثال الشعبية .

ـ هذا فيما يخص الصنف الأدبي ، أما غير الأدبية فوضفت المجموعة الروائية التاريخ و التراث الديني ، كل حسب مدى و كيفية تفاعله .

ففي توظيف التاريخ مثلا نجده يتفاعل أكثر مع رواية (دم الغزال) باتخاذه شكل التماهي في السرد لاستحضار الماضي و جعله و كأنه جزءا من الحاضر ، و التاريخ المستحضر هنا هو تاريخ زمن العشرية السوداء في الدولة الجزائرية .

أما جانب التراث الديني هو الأكثر حضورا في متن المجموعة الروائية المنتخبة ، من قرآن كريم و قصصه ، و حديث شريف ، و مغازي و سير ... و يكثر بحدة في رواية (الغيث) .

ـ تعبر هذه الأجناس الأدبية عن وعي الواقع و هي محاولة لإيصال الكلمة بطريقة غير مباشرة ، و ذلك باتخاذ أجناس تعبيرية مختلفة و جعلها تتحاور داخل المتن الروائي لتقول لنا وعيها الذاتي .

ـ خط لنا الكاتب في المجموعة الروائية بوضوح أشكال وعي مباشرة و عبر عن رؤيتها للعالم و منظور تفكيرها بحيث نجد في كل رواية بطل فكرة يعبر بطريقة مباشرة عن وعيه الذاتي و وعي الواقع المحيط به ، ما ساهم في تعددية الفكرة حيث أنها تترجم رؤيته للعالم ، و مشروط في وعيه الفكري الذاتي أن يخلو من أي غرض و هذا ما يصطلح عليه " باخين " بـ : " الإنسان داخل إنسان " .

و من الطرق المباشرة لنقل الوعي بالواقع أيضا ما اصطلح عليه " باختين " بـ " النماذج الأولية لصور الأفكار " و يقصد بها ولوج نص أجنبي بحرفيته داخل المتن الروائي و محاورة فكرته فكرة الوعي الروائي .

و حضور هذا المصطلح مكثف في المجموعة الروائية ، بحيث حاكت بنياتها السردية ما جاء من آيات قرآنية و أفكار واردة في الكتاب المقدس ، و هناك من المقاطع السردية ما تحاور الأبيات الشعرية و أخرى قصص الشعراء و ليالي ألف ليلة و ليلة . و امتدت الفكرة حتى لأقاويل المفكرين لتحاكي البعد الفلسفي و الميتافيزيقي للأساطير .

ـ إن تعددية الفكرة و الوعي بها عند البطل الروائي سواء بطريقة مباشرة ـ كالنماذج الأولية لصور الأفكار و الإنسان داخل إنسان ـ أو بطريقة غير مباشرة كتخلل الأجناس الأدبية ، و ذلك وسط الظروف الاجتماعية التي حاولت المجموعة الروائية قول كلمتها عنها

المسماة العشرية السوداء ، أدى هذا إلى خلق صراعات ضدية جسدتها المجموعة الروائية في شكل ثنائيات تمثلت في :

فئة الأخيار / الفئة الباغية

الفئة المثقفة / الفئة المتخلفة

ـ الثنائيات الضدية تتحكم في جل مكونات العمل الروائي : في الفضاء و الشخصيات و الأحداث ، فالمتلقي لها يفهم بوضوح أنها تعبر عن رؤية فجائعية و يمكن كشف ذلك عن طريق بنيتها السطحية من خلال معجم ألفاظها مثل : الدماء ، الحرب ، التسلط ، العنف ، السواد ، الموت ، الإرهاب ، القتل ...

و ذلك لكي تعبر عن موقف ثابت تجاه العالم الخارجي عن طريق اللغة الكاشفة عن الرؤية الفجائعية ، متخذة نموذج الثنائيات بناء لنصوصها.

ـ كل صوت نسمعه في الرواية إنما هو شخصية متكلمة ، حتى الكاتب نفسه و بهذه الطريقة تتعدد الأساليب المعبر عنها بواسطة التصورات الحاملة لجملة من اللغات المتفاعلة .

ـ نلمس عنصر التفاعل الحواري في كل صوت نسمعه ، لأنه على الرغم من أننا نحس أن هذا التعبير منسوب لشخصية بعينها و هي خالقه ، فحقيقته أنه حصيلة أصوات متراصة ، أو هو مزيج صوتين على الأقل ، و عليه نحصل على خطاب معاد إنتاجه ، و في كثير من الأحيان يكون حاملا لصوت المؤلف الذي يمرر كلمته خفية ، بهذه الكيفية يستطيع توظيف مآربه و تصبح كلمة الشخصية تشتغل لصالح الكاتب .

ـ يقيم الكاتب علاقاته الحوارية مع الشخصيات التي يخلقها و لكن بخفاء ، مثلا : قول الكاتب المفترض و مناطق البطل و صوت الراوي و أقوال الشخصيات الأخرى ، كلها حاملة لصوته ـ الكاتب ـ ، و بهذه الطريقة يطالعنا اتجاهان دلاليان و صوتان في كلمة واحدة .

ـ الخطاب الممثل الثنائي الصوت نقل في المجموعة الروائية من خلال صيغتان : خطاب مبني بصيغة المعلوم و آخر مبني بصيغة المجهول ، و ما نلحظه هو غلبة الأخير على الأول .

ـ يسمح هذا الخطاب بدفع الأحداث نحو الأمام مهما كانت مواصفاته ، مثلا فإن الخطاب الأخلاقي و الفلسفي و السوسيوسياسي عملوا على خلق صورة للمتكلم هي على التوالي : صورة العادل ، صورة الحكيم ، و صورة الرئيس ، و من جهة أخرى ساهم في دفع الأحداث ، ليعرفنا في الأخير على الإنسان الذي يتكلم و كلامه .

ـ ما نلحظه على المجموعة الروائية أنها تعطي الغلبة للكلام السوسيوسياسي و هذا ما يناسب موضوع الكلمة الفجائعية التي تحاول إيصالها للمتلقي ، و من ثم تقوم بالتعليق على هذا الكلام فيولد لنا كلام أخلاقي تناشده صورة الإنسان العادل ، هذا ما يسمح لبعض الفئات من المجتمع بالبروز بأفكار فلسفية تناقش القضايا الاجتماعية المستعصية بخاصة ، تطرحها علينا صورة الإنسان الحكيم . فنجد أن الكل على تواصل و تحاور و تفاعل على الرغم من التباين .

ـ بهذه الطريقة تجسد الرواية جزءا من لغاتها الاجتماعية ، و في أحيان أخرى يتكلم متوسط الناس بلغة مشتركة تحمل رؤيتها للعالم ، يقول "باختين " أنها تحمل سمة الموضوعية لأن الكاتب يتموضع خارجها ، و إذا ما تدخل الكاتب معلقا على اللغة المشتركة بالتضامن أو التنكر لها نسميها ـ كما يقول باختين ـ اللغة الجارية و هي اللغة التي تسم المجموعة الروائية .

ـ كما حدثنا "باختين " عن الانتماء الطبقي الذي نلمسه من خلال لغة الخطاب ، و ما جسدته لنا المجموعة الروائية كان كلام عادي أو كلام مقنع و هذان النوعان من الكلام يجسدان تفاعل المجتمع مع بعضه البعض ، فالاختلاف الطبقي الاجتماعي لا يعني الحياد و إنما ينشئ التحاور و يخلق صورة اللغة .

ـ يقتحم لغة المجموعة الروائية خطابات مختلفة نقلها إلينا إما لسان الكاتب أو الشخصية من فصحى و لهجات هي أجنبية عن الرواية ، تم استحضار هذا التهجين القصدي بأساليب

تتجلى من خلاله محاكاة اللغات لبعضها البعض ، فنسمع أصوات مختلفة تتكلم داخل الرواية مما يسمح بتعدد اللغات و النبرات فيها ، و هذا ما يعمل على بناء صورة اللغة .

ـ اهتم أصحاب المجموعة الروائية كثيرا بالمضمون من خلال ما نقلوه لنا من سخرية و تهكم و كلمة معكوسة .

و هذا ما نادى إليه "باختين " عندما وجهنا إلى دراسة ثيمات الرواية كالعجائبي مثلا ، و اهتم أكثر بالجانب الكرنفالي و هنا تتجلى العلاقة الحوارية بين الفئات المجتمعية و في أنماط مختلفة كمبدأ إشاعة روح الكرنفال و عدم الكلفة و التكافؤ بين الأضداد .

ـ يقودنا " باختين " من الكرنفال الاجتماعي المجسد في النص الروائي إلى التوغل في النفس المتكلمة ، و هذا ما حاولنا تبيانه في الجزء الخامس من الدراسة التطبيقية المسمى بـ " الحوار الحواري " و خلصنا كيف أن الشخصية تتحاور مع نفسها باتفاق أو اختلاف في ثبات أو اضطراب لتساهم في بناء الحوار الكبير للرواية .

كما ناقشنا الحوارات الخالصة في المجموعة الروائية ، فوجدنا أن حوار الخطاب الروائي المنتخب نقل من خلال أربعة أنماط : النزعة التجريدية ، الكلمة الحاملة للنفاذ ، حالة عدم الاضطراد ، الحوار الاعترافي .

في الأخير نصل من خلال استنطاق نصوص المجموعة الروائية :(الغيث ـ دم الغزال ـ مرايا متشظية) ، و مقاربتها وفق حوارية "ميخائيل باختين " ، أن الهدف من توظيف تلك الآليات المبينة عبر الفصول التطبيقية الثلاث ، هو خلق صورة للغة و إيصال التعبير عن طريق تشكيل لغوي غير مباشر ، و هنا تكمن فنية الأسلوب .

فلدى الروائيين " محمد ساري " ، " مرزاق بقطاش " ، " عبد الملك مرتاض " كفاءة حوارية من خلال رسم الظروف التي مرت بها الجزائر في العشرية السوداء ، دون إهمال المكونات السردية للخطاب الروائي و التي تصنع الحوارية عن طريق اللغة المثقفة المحملة بالتعدد و التي عملت على خرق أحادية الملفوظ .

هذه اللغة المشبعة على الأقل بوعيين تكسر نوايا الهيمنة لدى الكاتب و تسحق صوته المونولوجي ، فكل وحدة داخل الرواية تنادي بالتعدد و التباين من خلال حضور مختلف

اللغات الاجتماعية لكسر اللغة الأحادية و تجسيد كتابة تتجلى فيها المفارقات الضدية الساخرة بين الخطابات ، و تشخيص ملامح للشخصيات و رؤيتها للعالم عبر حمولاتها الملفوظية و فضاءات مكونها و أزمنة تواجدها ، ذلك أن الأدب في نظر " ميخائيل باختين " هو تجسيد لما يجري في المجتمع .

في المجتمع الروائي نجد أن المسحة الفجائعية هي موضوع التحاور بين مكونات خطابه و بين النصوص المتفتح عليها، و يرجع ذلك إلى ظروف الفترة التي كتبت فيها و نقصد بها الأوجاع الإرهابية التي رصدتها هذه النماذج الروائية المنتخبة ، و نقلتها إلينا عن طريق المقولة الحوارية .

و هكذا عبرت عن تفتح الكتابة السردية الجزائرية عن انجازات الغرب ووعيها بمضامينها النفسية و المجتمعية التي رصدت لنا واقع حصار و استبداد و راهن عاش الاخفاق و حرمان الأمن و مجتمع عانى من صراعه مع السلطة .

و هذا الموقف الحواري من العالم الذي رسمته لنا المجموعة الروائية من خلال بنيتها السردية و صيغ اشتغال المتخيل و الذاكرة و اللغة يكشف لنا عن كلمتها الحوارية التي تتجلى فيها بقوة ، الأمر الذي جعلها غنية ببنائها الكلامي المزدوج الصوت .

إذن فالطبيعة الحوارية في هذه الأعمال الأدبية نحتها فنان كلمة ، بارع الرسم و التصوير و كذا الإبلاغ . بحيث استطاع بفنه أن يستدرج الكلمة إلى الوعي الإبداعي الفني ، فلم يعنى فقط بالوسائل التعبيرية و التصويرية التي تسيّر وظائف الكلمة و الخصوصيات الكلامية الخاصة و العامة ـ الفردية و الاجتماعية ـ ، بل اعتنى أكثر بالمهم و هو ذاك التفاعل الحواري بين مختلف أنماط الكلام مهما كانت الحصيلة اللغوية الذي يحملها هذا الكلام ، ذلك أن الكلمة في هذا المطاف هي كلمة مشحونة الدلالة .

هذا ما دفع هذه النصوص الروائية ترتقي لتعبر عن كتابة جزائرية جديدة تزيل الغامض و تكشف أسرار دولة و مجتمع و معاناة إنسان ، وهوما حاولنا مقاربته باعتمادنا على مقولة الحوارية ، و لا أجزم أننا ألممنا بالتفاصيل للقارئ ، لإيماني بأن النصوص الروائية عميقة تستوجب أكثر من دراسة تطبيقية حتى يتم بلوغها و استوعابها . لذا نقول أن هناك أجزاء

كبيرة من النصوص المنتخبة لا تزال عذراء ، تتطلب من المهتم قراءات متعددة و واعية لأن الرواية بطبيعتها جنس لا منتهي متعددة مفتوحة و متفتحة .

كشف الرموز

تح : تحقيق

مر : مراجعة

تر : ترجمة

ص : صفحة

ط : طبعة

د.ط : دون طبعة

د.ت : دون تاريخ

ج : جزء

ع : عدد

م : مجموعة

مج : مجلد

قائمـــــــــــة المصـــــــــــــــــــــــادر و المراجـــــــــع

الكتاب المقدس ، كتب العهد القديم و العهد الجديد، دار الكتاب المقدس في الشرق الأوسط .

القرآن الكريم .

أ ـ المصادر :

01 ـ بقطاش ، مرزاق : براري الموت (خويا دحمان ، دم الغزال ، يحدث مالا يحدث)، الفضاء الحر ، الجزائر ، د .ط ، أكتوبر 2007 م .

02 ـ مرتاض ، عبد الملك : مرايا متشظية (رواية) ، دار هومة ، الجزائر ، د.ط ،2000.

03 ـ ساري، محمد : الغيث (رواية) ، منشورات البرزخ ، الجزائر ، د.ط ، فيفري 2007 م .

ب ـ المراجع بالعربية:

04- ابن كثير : قصص الأنبياء من القرآن و الأثر، دار الفكر ، بيروت ـ لبنان ، ط1 ، 2010.

05 ـ ابراهيم ،عبد الله :المتخيل السردي ، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء ـ المغرب ، ط1 ، حزيران ، 1990 .

06- ابراهيم ،عبد الله : السردية العربية (بحث في البنية السردية للموروث الحكائي العربي) ، المركز الثقافي العربي ، الدار البيضاء ـ المغرب ، د .ط ، د.ت .

07- ألف ليلة و ليلة : دار الكتاب الحديث ، الجزائر ،ج1، 1432هـ -2011م .

08- أحمد ، نهلة فيصل: التفاعل النصي التناصية (النظرية و المنهج) ، الهيئة العامة لقصور الثقافة ، القاهرة ، د.ط ، 2010م.

09 ـ بالكثير، أحمد : حرب البسوس ، دار مصر للطباعة و النشر ، مصر ، د .ط ، د.ت .

10- بوطيب ، عبد العالي : مستويات دراسة النص الروائي (مقارنة نظرية) ، مطبعة الأمنية ، الرباط ـ المغرب ، د.ط ، د.ت .

11- بوعلي، عبد الرحمن : الرواية العربية الجديدة ، منشورات كلية الآداب و العلوم الانسانية رقم 37، جامعة محمد الأولى ـ وجدة ، ط1 ، 2001 م .

12- بحراوي ، حسن : بنية الشكل الروائي ، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء- المغرب ، ط1 ، 1990.

13- بلعلى ، آمنة : المتخيل في الرواية الجزائرية (من المتماثل إلى المختلف) ، دار الأمل ، الجزائر ،د.ط ، د.ت.

14- بن جمعة ، بوشوشة : الرواية العربية الجزائرية(أسئلة الكتابة و الصيرورة)، دار سحر ، تونس ، ط1 ، 1998.

15- بن مخلوف، يحي : التناص (مقاربة معرفية في ماهيته و أنواعه و أنماطه حسان بن ثابت نموذجا)، دار قانة للنشر و التجليد، باتنة ـ الجزائر ، د.ط، 2008.

16- برادة ، محمد : أسئلة الرواية أسئلة النقد ، منشورات الرابطة ، المغرب ، ط1 ، 1996.

17- دراج ، فيصل : نظرية الرواية و الرواية العربية، المركز الثقافي العربي ، الدار البيضاء ـ المغرب ، ط1 ، 1999.

18- وتار ، محمد رياض: توظيف التراث في الرواية العربية المعاصرة (دراسة)، منشورات اتحاد كتاب العرب ، دمشق ، د .ط ، 2002.

19- حماد ، حسن محمد : تداخل النصوص في الرواية العربية (بحث في نماذج مختارة)،الهيئة المصرية العامة للكتاب ، مصر ، د.ط ، 1998 .

20- حمو الحاج ، ذهبية : لسانيات التلفظ و تداولية الخطاب ، دار الأمل ، تيزي وزو ـ الجزائر ، د.ط ، د.ت .

21- حميري ،عبد الواسع : الخطاب و النص (المفهوم ، العلاقة ، السلطة) ، مجد المؤسسة الجامعية للدراسات و النشر و التوزيع ،بيروت ، ط1 ، 1429 هـ - 2008 م .

22- يقطين ، سعيد : انفتاح النص الروائي (النص و السياق)، المركز الثقافي العربي ، الدار البيضاء - المغرب ، ط2 ، 2001 .

23- يقطين، سعيد :تحليل الخطاب الروائي (الزمن ، السرد ، التبئير) ، المركز الثقافي العربي للطباعة و النشر و التوزيع ، الدار البيضاء - المغرب ،ط 3 ، 1997 م .

24- كفوري ، صفي الرحمن المبار : الرحيق المختوم (بحث في السيرة النبوية على صاحبها أفضل الصلاة و السلام) ،دار ابن حزم لبنان ،ط1 ، 2002 .

25- لحميداني، حميد : النقد الروائي و الإيديولوجيا (من سوسيولوجياالرواية إلى سوسيولوجيا النص الروائي) ، المركز الثقافي العربي ، الدار البيضاء - المغرب ، ط1 ، آب، 1999.

26- لحميداني، حميد : أسلوبية الرواية (مدخل نظري)، منشورات سال ، الدار البيضاء - المغرب ، ط1 ، 1989.

27- لحميداني، حميد : بنية النص السردي (من منظور النقد الأدبي)، المركز الثقافي العربي ، الدار البيضاء - المغرب ، د . ط ، د . ت .

28- لمباركية ، صالح : الآداب الأجنبية (القديمة و الأوروبية)، دار قانة للنشر و التوزيع ، باتنة - الجزائر ، د.ط ، 2007 م .

- موسوي ،مناف مهدي محمد : علم الأصوات اللغوي ، جامعة السابع من أبريل ، مصر ، د.ط، د.ت .

29- محمد، حسن السعيد عبد الحليم : السخرية في أدب الجاحظ ، الدار الجماهرية للنشر و التوزيع و الإعلان ، ط 1 ، 1397هـ - 1988 م .

30- مناصرة ، عزالدين : المثاقفة و النقد المقارن (منظور إشكالي)، المؤسسة العربية للدراسات و النشر ، بيروت ، ط2، 1996.

31- معتصم ، محمد : الرؤية الفجائعية (الأدب العربي في نهاية القرن و بداية الألفية الثالثة)، منشورات الاختلاف، الجزائر ، ط1 ، 2003 م.

32- مرزوقي ،سمير و شاكر، جميل : مدخل إلى نظرية القصة ، ديوان المطبوعات الجامعية ، الجزائر ، د.ط ، د.ت .

33- مرتاض ،عبد الملك : في نظرية الرواية (بحث في تقنيات السرد)، عالم المعرفة ، د.ط ، شعبان 1419 هـ - ديسمبر كانون الأول 1998م .

34- ساوري ، بوشعيب : رهانات روائية ، جذور للنشر و التوزيع ، ط1 ، 2007.

35- سلام ، سعيد : التناص التراثي (الرواية الجزائرية أنموذجا) ، عالم الكتاب الحديث ، الأردن ، د.ط ، 2010 م.

36 - ستريات ، أحمد حسن : تاريخ الأدب العربي ، دار الثقافة ، بيروت - لبنان - ، ط9 ، 1975.

37- عيد ، يمنى : فن الرواية العربية (بين خصوصية الحكاية و تمييز الخطاب) ، دار الآداب ، بيروت ، ط1 ، 1998.

38- عيد ، يمنى : تقنيات السرد الروائي في ضوء المنهج البنيوي ، دار الفرابي ، بيروت - لبنان ، ط2 ، 1999.

39- عيلان ،عمر : في مناهج تحليل الخطاب السردي، منشورات اتحاد الكتاب العرب ، دمشق ، د.ط ، 2008 م.

40- علام ، حسين : العجائبي في الأدب (من منظور شعرية السرد) ، منشورات الاختلاف ، الجزائر ، ط 1 ، 1431هـ - 2010 م .

41- علوش، عبد السلام محمد: قصص القرآن ، دار الفكر ، بيروت - لبنان ، د.ط ، 2007م .

42- عصفور، جابر : قراءة الموروث النقدي ، دار عين للدراسات و البحوث الانسانية ، القاهرة ، ط1 ،1994م.

43- عربي ، رابح : أنواع النثر الشعبي ، منشورات جامعة باجي مختار ، عنابة - الجزائر ، د.ط ، د.ت .

44 ـ عروي ، عبد الله : مفهوم الإيديولوجيا ، المركز الثقافي العربي ، الدار البيضاء ، بيروت ، ط5 ، 1993.

45ـ عشي ، عبد الله : زحام الخطابات (مدخل تصنيفي لأشكال الخطابات الواصفة)، دار الأمل ، تيزي وزو ـ الجزائر ، د.ط، 2005.

46ـ صالح، أحمد رشدي: الأدب الشعبي ، مكتبة النهضة المصرية ، القاهرة ، ط 3 ، د .ت .

47ـ صالح ، نضال : النزوع الأسطوري في الرواية العربية المعاصرة ، منشورات اتحاد الكتاب العرب ، د.ط ، 2001م.

48ـ صحراوي، ابراهيم : السرد العربي القديم (الأنواع و الوظائف و البنيات)، منشورات الاختلاف ، ط1 ، 1429هـ ـ 2008م .

49ـ صحراوي ، ابراهيم : تحليل الخطاب الأدبي (دراسة تطبيقية رواية جهاد المحبين أنموذجا)، دار الآفاق ، الجزائر ، ط1 ، 1999م.

50ـ قسومة ، الصادق : طرائق تحليل القصة ، دار الجنوب للنشر، تونس ، د.ط ، د.ت .

51ـ قصوري ، إدريس : أسلوبية الرواية ، عالم الكتاب الحديث ، الأردن، ط1 ، 2008 م .

52ـ رقيق ، عبد الوهاب و بن صالح ،هند : أدبية الرحلة في رسالة الغفران ، دار محمد علي الحامي ، تونس ، ط1 ، جانفي 1999.

53ـ شنقيطي ، أحمد أمين : شرح المعلقات العشر و أخبار شعرائها ، تح محمد عبد القادر الفاضلي ، المكتبة العصرية ، سيدا ـ لبنان ، د.ط ، 1424هـ ـ 2003م .

54ـ ثامر ، فاضل : اللغة الثانية (في إشكاليات المنهج و النظرية و المصطلح في الخطاب النقدي) ، المركز الثقافي العربي ، الدار البيضاء ـ المغرب ، ط1 ، 1994م.

55 ـ خليل ، ابراهيم : بنية النص الروائي (دراسة) ، منشورات الاختلاف ، الجزائر ، ط1 ، 1431هـ ـ 2010م .

56- خمري، حسين : فضاء المتخيل (مقاربة في الرواية) ، منشورات الاختلاف ، الجزائر ، ط1 ، 2002م .

ج ـ المراجع المترجمة:

57 ـ أبوليوس ، لوكيوس: الحمار الذهبي ، تر أبو العيد دودو ، منشورات الاختلاف ، الجزائر ، ط2 ، أفريل 2004 .

58- أركون ، محمد : الفكر الأصولي و استحالة التأصيل ، تر صالح هاشم ، دار الساقي ، ط1 ، 1999.

59- باشلار، غاستون: جماليات المكان ، تر هلسا غالب ، المؤسسة الجامعية ، بيروت ، ط2 ، 1404هـ ـ 1984م .

60- باختين ، ميخائيل :الكلمة في الرواية ، تر حلاق يوسف ، منشورات وزارة الثقافة ، دمشق ، د.ط ، 1988م.

61- باختين ، ميخائيل : الماركسية و فلسفة اللغة ، تر البكري محمد و العيد يمنى ، دار توبقال للنشر ، الدار البيضاء ـ المغرب ،ط1 ، دت .

62- باختين ، ميخائيل : الخطاب الروائي ، تر برادة محمد ، دار الفكر للدراسات و النشر و التوزيع ، القاهرة ، ط1 ، 1987 م .

63- باختين ، ميخائيل : شعرية دوستويفسكي ، تر التريكي جميل نصيف ، مراجعة شرارة حياة ، دار توبقال للنشر ، الدار البيضاء ـ المغرب ، د .ط ، 1986م.

64- جارات ، ديف روبنسون كريس : أقدم لك ديكارت ، تر إمام إمام الفتاح ، الهيئة العامة لشؤون المطابع الأميرية ، القاهرة ، د.ط ، 2004م.

65- كامو، ألبيرو : أسطورة سيزيف ، تر حسن أنيس زكي ، منشورات دار مكتبة الحياة ، بيروت ـ لبنان ، د .ط ، 1983م.

66- لوكاتش ، جورج : نظرية الرواية ، تر سحبان الحسين ، منشورات التل ، الرباط ، د.ط ، 1988م.

67- ساموييل، تيفيين : التناص ذاكرة الأدب ، تر غزاوي نجيب ، منشورات اتحاد الكتاب العرب ، دمشق ، د.ط ، 2007م .

68- تزيفتيان ، تودوروف : ميخائيل باختين ـ المبدأ الحواري ، تر برادة محمد ، المؤسسة العربية للدراسات و النشر ، بيروت ، ط2 ، 1992 م.

د- الدوريات و المجلات :

69- أبو شهاب، رامي : مصطلح السرقات الأدبية و التناص (بحث في أولية التنظير)، مجلة علامات ، ج 64 ـ م 16 ، صفر 1429 هـ ـ فبراير 2008 م .

70- بن هاني، السعيد : شعرية التعدد اللغوي في رواية سرايا بنت الغول ، علامات ، جدة ، ج 54 ـ م 14 ، شوال 1425 هـ ـ ديسمبر 2004 م .

71- بقشي ، عبد القادر : التناص النقدي ، علامات ، جدة ، ج 58 ـ م 15 ، ذو القعدة 1426 هـ ـ ديسمبر 2005 م .

72- وهابي ، محمد : مفهوم التناص عند جوليا كريستيفا ، مجلة علامات ، جدة ، ج 54 ـ م 14 ، شوال 1425 هـ ـ ديسمبر 2004 م .

73- زهراني ، معجب بن سعيد : نحو التلقي الحواري (مقاربة لأشكال تلقي كتابات باختين في السياق العربي) ، كلية الآداب ، جامعة الملك سعود ، الرياض ، د.ط، 1423هـ ـ 2002م .

74- مرابطي ، صليحة : حوارية السرد في رواية تماسخت دم النسيان للحبيب السائح ، دورية الخطاب ، دار الأمل للطباعة و النشر و التوزيع ، جامعة مولود معمري ، تيزي وزو ـ الجزائر ، ع 3 ، ماي 2008 م.

75- منادي ، أحمد : النص الموازي (آفاق المعنى خارج النص) ، مجلة علامات ، جدة ، ج 61 ، م16 ، جمادى الأولى 1428 هـ - مايو 2007 م.

76- سلسلة عندما نطق السراة : التوحيد عقيدة الأمة منذ آدم ، جمعية التجديد الثقافية الاجتماعية ، مملكة البحرين ، ط1 ، 2005 م.

77- فالق ، سمية : التراث الشعبي بين المفهوم و الاستعمال ، مجلة المعنى ، منشورات المركز الجامعي خنشلة ، ع2 ، جويلية 2009 م.

78- صحراوي، ابراهيم : النص الأدبي فضاء للحوار ، علامات ، جدة ، ج 54 ، م 14 ، شوال 1425 هـ - ديسمبر 2004 م .

79- شرفي ،عبد الكريم : مفهوم التناص (من حوارية ميخائيل باختين إلى أطراس جيرار جنيت) ، دورية دراسات أدبية ، دار الخلدونية للنشر و التوزيع ، القبة - الجزائر ، ع2 ، جانفي 2008 م.

هـ - المعاجم و الموسوعات :

80- حجازي ، سمير : المتقن (معجم المصطلحات اللغوية و الأدبية الحديثة ، فرنسي - عربي / عربي - فرنسي) ، دار الراتب للنشر و التوزيع ، القبة - الجزائر ، د.ط ، د.ت .

81- ياقوت، الحموي : معجم البلدان ،ج5 ، باب وبار ، دار صادر ، بيروت ، د.ط ، 1497 هـ - 1977 م .

82- موسوعة المصطلح النقدي - المفارقة و صفاتها الترميز الرعوية - ، تر عبد الواحد لؤلؤة ، المؤسسة العربية للدراسات و النشر ، بيروت ، المجلد الرابع ، ط1 ، 1993 م .

83- عدد من المؤلفين : موسوعة الأديان الميسرة ، دار النفائس ، بيروت - لبنان ، ط 4 ، 1428 هـ - 2007 م .

و ـ مواقع الأنترنات :

84- داني ، محمد : الكتابة و الحفر (قراءة نقدية لحكايات أرذل العمر لمحمد المهدي السقال) ، الموقع

http: //matarmtar. net maktaba hikayats. Pdf

نقل يوم 22جوان 2011، على الساعة 10:54.

85- مقال حول حياة باختين ، ميخائيل ، الموقع

http://www.arabency.com/index.php?module=pnEncycl

&func=display_term&id=2006

نقل يوم 08 سبتمبر 2011، على الساعة 10:35.

فهـــــــرس الموضوعـــــــــــات

المحتوى **الصفحة**

فهـــــــرس الموضوعـــــــــات

فهـــــــرس الموضوعـــــــــات

فهـــــــرس الموضوعــــــــــات

فهـــــــرس الموضوعـــــــــات